







Allgemeines

# Theater-Lexikon

oder

# Encyklopädie

alles Wissenswerthen

für

Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

unter Mitwirkung der

sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands

herausgegeben von

**R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff.**



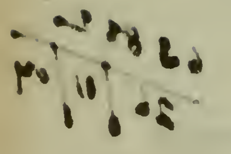
Zweiter Band.

**Boulanger bis Devise.**

Mit 2 lithographirten Zeichnungen.



**Altenburg und Leipzig.**
Expedition des Theater-Lexikons.
(H. A. Pierer. C. Heymann.)
**1839.**







**Bōūlanger** (Dem.), debutirte 1811, eine für die komische Oper ausgezeichnete Soubrette. Sie ist voll Leben und ihr Aeußeres ist ungemein liebenswürdig und piquant. Sie ist zwar nur eine Sängerin 2. Ranges, doch singt sie leichte Arietten und Duette sehr angenehm und geschmackvoll. (R. S.)

**Bōūllard**, ein guter Bassist am Theater Feydeau, debutirte 1825 in Rouen mit großem Beifall. Er ist ein Sänger, dem es weder an Mitteln, noch an Einsicht fehlt und der, wenn es ihm gelingt, einige rauhe Töne seiner Stimme, die sonst biegsam und umfangreich ist, zu verbessern, einen ausgezeichneten Rang unter den Bassisten einnehmen muß. (R. S.)

**Boulōgne** (Theaterstat.), Hauptstadt des gleichnamigen Bezirkes im franz. Departem. Pas de Calais, mit 18,000 Einw., einem besuchten Hafen und einigem Handel. B. hat kein stehendes Theater und wird sogar selten von reisenden Gesellschaften besucht.

**Bōūrbon-Ōrden** (auch Ordre de notre Dame de Chardon genannt), wurde 1370 von Ludwig **II.**, Herzog von Bourbon, gestiftet. Die 27 Ritter desselben mußten von reinem Adel und Wandel sein; sie trugen ein roth damastenes Kleid mit weiten Aermeln, einen Gürtel von blauem Sammet, auf den in Gold das Wort: Esperance, gestickt war, und einen Mantel von blauem Atlas. Das Zeichen war: eine goldene Kette, woran ein Medaillon mit der heil. Jungfrau und dem Worte: Esperance. Unter dem Medaillon war ein emaillirter Distelkopf.

**Bourgoin** (Therese), geb. 1785 zu Paris, betrat schon 1797 die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge und bildete sich dann unter der speciellen Leitung der bereits 82jährigen Dumesnil (s. d.) vollkommen aus. Bald war ihre Stellung so bedeutend, daß Napoleon sie nach Erfurt berief, als der Congreß Alles dort versammelte, was Europa Hohes und Großes hatte; von dort aus reiste sie auf die Einladung

des Kaisers Alexander zu einem Gastspiele nach Petersburg, wo sie ebenfalls großen Beifall erhielt. Später kehrte sie nach Paris zurück und war noch geraume Zeit die Zierde des Théâtre français. Dem. B. war im Lust= und Trauer=spiel gleich vorzüglich und wußte den Anforderungen beider mit seltener Gewandheit zu entsprechen, wenn auch das Lust=spiel besonders die Sphäre ihres Glanzes war; es dürfte schwer sein, sie an Gewandheit, Liebenswürdigkeit, Laune und lebhaftem Gefühle zu übertreffen und selbst die unver=gleichliche Mars konnte ihren Stern nicht verdunkeln. (T. M.)

**Bournonvīlle**, erster Tänzer und Balletmeister des königl. Theaters in Kopenhagen, in welcher Stellung er seinem Vater gefolgt ist. Er ist ein Schüler Vestris, studirte unter diesem in Paris und debutirte dort in der großen Oper, worauf er nach Kopenhagen zurückkehrte. (H . . . t.)

**Bourrē**, Nationaltanz der Auvergne. Die Eigen=thümlichkeit dieses Tanzes besteht darin, daß die Hände ab=wechselnd eine nach der andern bis in die Höhe des Kopfes gehoben werden, wobei jedesmal mit den Fingern geschnalzt wird. Man markirt die 3 Schläge des ¾ Tactes auch hörbar mit den Füßen und nähert das rechte Knie dem gegenüber=stehenden rechten seiner Tänzerin, oder das linke dem lin=ken. Der Tanzschritt ist eine Art des Pas de basque, oder 2 Sprünge abwechselnd auf jeden Fuß. (H . . . t.)

**Bōūrsault**, 1) (Edmé), geb. 1638 zu Muscy l'Evê=que in Burgund, ein am Hofe Ludwigs XIV. sehr beliebter Dichter. Die Gunst dieses Königs erwarb er sich durch eine Schrift: de la véritable étude des Souverains; später schrieb er eine Zeitschrift in Versen für den Hof. Seinen nach=maligen Freund Molière griff er in einem Lustspiel an: le portrait du peintre, worauf sich ein Streit zwischen ihm und Molière's Vertheidiger Boileau entspann; auf des Letztern Angriffe in der 7. Satyre antwortete er mit: la Satyre des Satyres; auch mit diesem kam er nachmals in ein freund=schaftliches Verhältniß. Am meisten Glück machten seine Lustspiele (seit 1661), unter denen die Comédie sans titre 80mal gegeben wurde. Die besten sind: Esope à la ville und Esope à la cour, in denen Aesop eine Anzahl Fabeln erzählt; sie sind meist moralischen Inhalts und durch leichte Versification ausgezeichnet. Eine Tragödie: Germanicus, hat gleichfalls sehr gefallen. B. ist außerdem Verfasser mehrerer Romane und der: Lettres de Babet (seiner Geliebten) et de Boursault. Starb zu Montluçon 1701. Seine Schauspiele sind unter dem Titel: Théâtre de Boursault, in 3 Bänden gesammelt. 2) (Als Schausp. Malherbe), Nachkomme des Vor.; vor der Revolution war er Director des Theaters in Marseille und errichtete dann ein Theater in Palermo, kehrte





um 1790 nach Frankreich zurück, nahm an der Revolution den lebhaftesten Antheil und suchte durch Stücke, die er auf dem Théâtre de Molière zu Paris aufführen ließ, die Stimmung für dieselbe zu verbreiten. 1792 ward er Mitglied des Nationalconvents und bekleidete viele obrigkeitliche Posten. Nach dem Rücktritte von denselben errichtete er in einem ihm gehörigen Saale ein Theater unter dem Namen: Théâtre des Variétés étrangères, wo nur Uebersetzungen aufgeführt wurden. Nach Auflösung dieses Theaters beschäftigte er sich mit der Cultur ausländischer Pflanzen. (Schl. u. R. S.)

**Boutāde** (franz.), 1) ein drolliger Einfall; 2) ein aus dem Stegreif ausgeführtes kleines Ballet; 3) eine extemporirte musikal. Phantasie. Der Ausdruck ist veraltet.

**Bōūtin**, Mitglied der Variétés. Ein angenehmes Aeußere, ein komisches Wesen, eine ganz eigenthümliche Art zu sprechen zeichnen ihn aus und haben ihn in kurzer Zeit zu dem Liebling des Publikums gemacht. Er ist als Mensch sehr achtungswerth und gehört zu jenen Schausp., welche nicht nur der Direction höchst wichtig und nützlich sind, sondern auch ihrem Stande und der Kunst Ehre machen. (A.)

**Bōwman**, geb. 1658, Schausp. und großer Günstling Karls II., der oft eine Flasche Wein mit ihm trank. Er spielte bis einen Tag vor seinem Tode 1739, war aber so eitel, daß er nie sein wahres Alter sagte. Wurde er darnach gefragt, so meinte er: ich befinde mich sehr wohl. (L.)

**Bōȳle** (spr. Beul'), 1) (Roger), Graf von Orrery und Baron von Broghill, spielte unter Karl I., dessen eifrigster Anhänger er war, unter Cromwell und Karl II. eine bedeutende politische Rolle, machte sich auch als Roman- und Geschichtschreiber einen Namen und verfaßte die versificirten Schauspiele: der schwarze Prinz, Mustapha und Tryphon, Heinrich V., Guzman und Herodes d. Gr. 2) (Karl), geb. 1676, unter Georg I. Lord-Kammerherr; st. 1731. Schrieb ein Lustspiel: as you find it. (M.)

**B quadrātum** (Musik), s. B.

**Bracelēts** (franz.), so v. w. Armbänder.

**Brāham** (spr. Breh'm), geb. in England um 1790, und lange Zeit die Zierde des Drurylane-Theaters zu London. Es scheint, als ob für B. gar keine Schwierigkeiten in der Musik vorhanden seien, denn selbst die größten überwindet er mit spielender Leichtigkeit; dabei ist seine Stimme eben so umfangreich als kräftig, eben so rein als weich und biegsam und er reißt jeden Zuhörer hin. Diese herrlichen Mittel braucht er aber nicht mit derjenigen Umsicht und geregelten Ordnung, die eine wahrhafte Kunstbildung lehrt. Aber diese ist ihm leider fremd und er erregt daher nicht selten durch den Mißbrauch oder die Ueberanstrengung seiner

Kräfte unangenehme Empfindungen. Sein Einfluß auf die engl. Sänger ist ein sehr großer, aber da sie sämmtlich auch B.s Fehler nachahmen, ein bedauernswerther. B. hat auch eine Oper: das Cabinet, geschrieben, die mehr ihres Schöpfers als ihres Werthes wegen Beifall fand. (3.)

**Brahm** (Moritz von), geb. 1744 zu Ehrenbreitstein, 1771 östreichischer Gesandtschaftssecretär in Stockholm, 1798 Polizeidirector daselbst. Verfasser mehrerer Lustspiele, die sich zum Theil im neuen wiener Theater befinden. Zu nennen sind: der Sklavenhändler in Smyrna, Lustspiel, Wien 1771; der Deserteur, Singspiel nach dem Franz., ebend. 1772; der Schubkarren des Essighändlers, nach dem Franz. von Mercier. (M.)

**Brâhma** (ind. Myth.), die ewige Schöpferkraft und höchste Weisheit, Erdgeist und Repräsentant des Menschengeschlechts, erster Gesetzgeber Indiens und Verfasser der Vedas, der heil. Schriften der Indier. In Bezug auf die Vedas stellt man ihn in rother Farbe mit 4 Köpfen und eben so viel Armen dar, welche letztere verschiedene, seine Unsterblichkeit, Allmacht und gesetzgebende Gewalt bezeichnende Symbole tragen. Gewöhnlich reitet er auf dem Schwan, seinem Lieblingsvogel. Sein Cultus ist gegenwärtig durch den des Schiwa (s. d.) verdrängt, nur die Braminen huldigen ihm noch. (K.)

**Bramâhnen** (Bramiaen), Priester des Brahma, die erste und höchste Kaste der Indier, deren Vorfahren nach der Sage aus dem Haupte des Gottes selbst entsprossen sind. Alle Gewalt und alle Reichthümer des Landes sind in ihren Händen. Man hat die B. mehrfach, z. B. im Opferfest rc., auf die Bühne gebracht, wo sie indessen nicht in ihrer eigenthümlichen Kleidung, die für den Europäer verletzend und höchst geschmacklos ist, erscheinen können. Sie tragen daher meist eine lange, weiße Tunica, einen rothen Gürtel, Sandalen und einen weißen Schleier, der mit rother Stirnbinde am Kopfe befestigt wird und einem Mantel gleich über Schultern und Rücken wallt. Die Gesichtsfarbe ist dunkel und der Bart entweder sehr spärlich oder gar nicht vorhanden. (B.)

**Brânchu** (Alexandrine, geb. Chevalier), geb. um 1780, erste Sängerin und die eigentliche Repräsentantin der großen franz. Oper. Sie war eine Schülerin des alten Conservatoire de musique und besonders des berühmten Professors Garat und debuirte 1801. Eine herrliche, reine Stimme, seltene Kenntnisse und tiefes Gefühl machten sie zu einer der ersten Sängerinnen. Leider zwangen sie häusliche Unglücksfälle, die Bühne verschiedene Male zu verlassen und sich endlich ganz zurückzuziehen von einer Laufbahn, die sie





noch kaum zur Hälfte zurückgelegt und auf der sie keine Nebenbuhlerin hatte. (R. S.)

**Brand der Theater.** So oft dieses furchtbare Unglück auch schon Theatergebäude vernichtet, ist doch im Ganzen wenig geschehen, die eigentlichen Ursachen aufzusuchen und kräftige Mittel dagegen oder im Falle des Ausbruchs Rettungsmittel vorzubereiten. Der Ausbruch eines Brandes während der Vorstellung ist Gott sei Dank viel seltener, als bei leerem Hause, und bei der großen Menge brennbarer Stoffe, die sich in einem Theatergebäude anhäufen, so wie der nothwendigen Anwendung von Feuer und Licht, ja selbst Feuerwerkskörpern, ist es eigentlich zu verwundern, daß nicht häufiger ein solches Unglück geschieht. Zunächst sei von den Vorsichtsmaßregeln überhaupt gesprochen. Die Anlage von bedeutenden Wasserreservoirs unter dem Dache der Gebäude und aus diesen gespeiste eiserne Wasserröhren, an welche nach Belieben Schläuche angeschraubt werden können, nebst Handspritzen, vorräthigen Eimern und dem nöthigen Handwerkszeug scheinen Hauptbedingung. Die Schlüssel zu den Hähnen der Wasserleitung dürfen aber nie eingeschlossen, oder unter der Obhut eines einzelnen Menschen, sondern müssen jedem leicht zugänglich sein. Auch nach außen sollte eine Vorrichtung vorhanden sein, die es möglich macht, die Reservoire zu entleeren, wenn der Zutritt zum Innern durch den Brand unmöglich wird. In England hat man versucht, einen großen Vorhang ganz aus Eisenblech hinter der Vordergardine aufzuhängen, der nicht allein beim Herunterfallen die ganze Oeffnung des Prosceniums, sondern auch die etwaigen Verbindungsthüren zum Zuschauerraum bis dicht an die äußerste Mauer schließt und so die Bühne vollständig vom Publikum sondert. Nur muß dieser Vorhang nicht aus der oberen Maschinerie, sondern von einem Orte aus bewegt werden können, der aller Berechnung nach vom Feuer nicht sofort ergriffen werden kann. Auch muß der ganze Raum der entsteht, wenn der Eisenvorhang gefallen ist, oben noch besonders feuersicher mit Eisen bekleidet werden, so daß eine ganze Eisenwand die Fortschritte des Feuers vor der Hand hemmt. Ganz besonders zu empfehlen ist die möglichst geringe Aufhäufung von Decorationsgegenständen auf der Bühne, namentlich die Fortschaffung aller Coulissen und Gardinen, die nicht zu einer bestimmten Vorstellung gebraucht werden. Um die Arbeit und den Arbeitslohn zu ersparen, läßt man oft ganze Stöße und Garnituren von Coulissen übereinander gepackt hinter den Seitendecorationen stehen, eben so die practicabeln Thüren, Häuser, Bäume u. s. w. Ganz abgesehen von der großen Beengung des Raums sind diese Vorräthe nicht allein bei einem Brande mit verloren, sondern

auch der vorzüglichste Nahrungsstoff desselben. Wo ein besonderes Magazin dafür vorhanden ist, sollte die Fortschaffung der gebrauchten Decorationsgegenstände wenigstens am Morgen nach der Vorstellung Statt finden, Aufhäufung von dergleichen aber auf das strengste untersagt werden. Alle im Theatergebäude außer der Vorstellung nothwendigen Lampen und Lichte müssen so verwahrt, die Lampen auch überdem so angeschlossen sein, daß sie nicht von ihren Stellen entfernt werden können. Laternen, die für die untere Maschinerie, dunkele Garderobemagazine u. s. w. gebraucht werden, müssen mit einem Schloß versehen und der Schlüssel in den Händen einer beaufsichtigenden Person sein. Für das Beleuchtungspersonal gelten überhaupt alle Vorschriften, welche in einer geordneten Haushaltung befolgt werden und der Beaufsichtigende sei stets eingedenk, daß er eine schwere Verantwortlichkeit übernommen hat. Bei Vorstellungen, in denen Feuerwerk, Feuerregen, Schießgewehr, Blitzapparate u. s. w. gebraucht werden, ist doppelte Vorsicht anzuwenden, weniger bei dem augenblicklichen Gebrauch, als in der darauf folgenden Nacht. Leicht schweelt ein Funke in der Masse von Leinwand und bricht erst nach Stunden bei dem ersten Luftzuge in Flamme aus. Daß bei solchen Gelegenheiten Wassereimer, Handspritzen, nasse Tücher und nasse Besen bei der Hand sein müssen, versteht sich von selbst. Sehr zweckmäßig wäre es, wenn die gesammten Arbeiter eines Theaters zu bestimmten Zeiten von einem erfahrenen Mann instruirt und ordentlich eingeübt würden, damit sie einer ausbrechenden Gefahr mit bestimmtem Bewußtsein begegnen könnten. Viele Theater würden gerettet worden sein, wenn die Arbeiter vorher auf jeden möglichen Fall aufmerksam gemacht und ihnen alle Mittel gelehrt worden wären, die ihnen zu Gebote stehen, denn was helfen selbst die besten Löschanstalten, wenn sie im Augenblicke der Gefahr unzugänglich sind oder nicht wirksam und mit Geistesgegenwart gebraucht werden? Aber nicht allein die Arbeiter sollten angewiesen sein, was sie zu thun haben, wenn Feuer ausbricht, sondern auch die Garderobiers, was sie vorzugsweise zu retten haben, alle Unterbeamten, was und wie es im Fall der Noth zu bergen ist. Nur zu leicht wiegt eine lange Gefahrlosigkeit in Sicherheit und ist dann das Unglück da, so weiß Niemand, wo er zuerst anfassen soll. Das Wichtigste verbrennt und das Unnöthige wird gerettet. Wir kommen nun zu dem wichtigsten und zugleich fürchterlichsten Theile dieses Artikels, einem Brande während der Vorstellung bei gefülltem Hause. Hier gibt es, wenn das Feuer zuerst auf der Bühne entdeckt wird, nur ein Mittel, unsägliches Unglück zu verhüten. Bricht das Feuer so aus, daß das Publikum es nicht gleich bemerken kann, so falle





augenblicklich der Vorhang und es trete jemand vor, der dem Publikum anzeigt, daß auf der Straße in der Nähe des Theaters Feuer ausgebrochen sei, die Vorstellung also einstweilen unterbrochen würde. Nur so wird sich im Entleeren des Zuschauerraums der Verlust an Menschenleben vermindern lassen, der gewöhnlich eine Folge des entstehenden Gedränges nach den Ausgängen ist. Denn selten verbrennt ein Zuschauer, sondern er wird erdrückt, zertreten oder bleibt mit zerbrochenen Gliedern zurück. Alle Ausgangsthüren müssen sich leicht durch starken Druck von innen öffnen lassen und daher nie verriegelt sein. Bricht das Feuer im Zuschauerraum selbst aus, so ist dies das größte Unglück, das nur befürchtet werden kann und kein Mittel gibt es in solchem Falle, welches man zur Rettung angeben könnte; doch ist jedem zu rathen, sich lieber ruhig auf seinem Platze zu verhalten, bis das furchtbarste Gedränge vorüber ist, als sich in dasselbe zu stürzen. Die der Bühne zunächst Sitzenden thun gut, sich nicht durch die Eingangsthüren, sondern über die Bühne zu retten, denn dort ist jedenfalls mehr Raum und weniger Gedränge, als in der Masse der Fliehenden. Niemand wolle an Retten von Sachen denken, bis auch der letzte Zuschauer geborgen ist. Viel können in so fürchterlichem Falle die gut instruirten Logendiener thun, die dem mit der Localität unbekannten Publikum die nächsten Ausgangsthüren zuweisen. Oft liegt eine solche, dem Zuschauer unbewußt, ganz nahe, während die Masse dahin drängt, wo die Kasse sich befindet. Das Oeffnen aller Fenster auf den Parterregängen geschehe sofort gewaltsam, so wie ein kurzes Nachdenken über die Lage des Theatergebäudes, die Localität in Hinsicht auf Concertsäle, große Flure, Restaurationen mit besonderen Eingängen u. s. w. gewiß dem sich Rettenden einen besseren Ausweg zeigt, als die Masse der Fliehenden ihm darbietet. (L. S.)

**Brandes**, 1) (Jos. Jak. Christian), geb. 1738 zu Stettin, war von seinen Eltern zum Kaufmannsstande bestimmt; Unlust an dieser Beschäftigung und mehr noch eine Veruntreuung, die er sich zu Schulden kommen ließ, trieb ihn zur Flucht und er bettelte sich im 18. Jahre durch ganz Preußen nach Polen, wo er durch Hunger und Elend gezwungen wurde, Schweinehirt und später Ausrufer bei einem reisenden Zahnarzte zu werden. Dann trat er in die Dienste eines holsteinischen Edelmanns von Lubeck, der ihm einigen Unterricht ertheilen ließ und ihm Gelegenheit gab, das Theater zu besuchen. Dieses machte auf B. einen außerordentlichen Eindruck und entflammte seine Liebe zur dram. Kunst; er bereitete sich mit allem Fleiße vor und machte seinen ersten theatralischen Versuch unter Schönmann in Lübeck 1757.

Von diesem trat er bald in Kochs Truppe über, verließ diese aber, um in der Zeitungsexpedition des Secretär Dreyer zu arbeiten; wurde dann in Dänemark abermals Bedienter des General von Schenk und 1760 in Stettin wieder bei Schuch engagirt, zu dem er auch, nachdem er ein halbes Jahr in München an dem dort im J. 1765 neu begründeten Hoftheater debutirt hatte, zurückkehrte; 1767 entzweite er sich jedoch mit ihm und blieb, als jener nach Danzig ging, in Berlin. Von da an war er nacheinander Mitglied verschiedener Schauspielertruppen, in Leipzig, Hamburg, Hannover und bei der Seyler'schen Gesellschaft, die Anfangs in Weimar, dann in Dresden und Leipzig spielte. Sein erster dram. Versuch: der Zweifler, den er schon in Stettin schrieb, ist sehr unbedeutend; auch ein bürgerliches Trauerspiel: Miß Fanny, das in Leipzig, Berlin und Wien gegeben wurde, und dessen ganze Auflage einige Kaufleute dem Verfasser abkauften, leidet an großen Unwahrscheinlichkeiten des Planes. Dagegen machte das nach einer Erzählung Marmontels bearbeitete Schauspiel: der Schein betrügt, sehr viel Effect durch Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Charaktere und Gewandtheit des Dialogs; dasselbe gilt von einem Lustspiel: der Graf von Olsbach. Bei der Bewerbung um den in Wien ausgesetzten Preis, war er der erste Ausländer, der diesen (1769) erhielt; das gekrönte Stück hieß: Trau schau wem; in Wien wurde auch: der geadelte Kaufmann von B. zuerst gegeben. Sehr vielen Beifall fand auch seine Umarbeitung von Gerstenbergs Cantate: Ariadne auf Naxos, in ein Duodrama, zu welchem der gothaische Capellmeister Benda die Musik componirte und welches er vorzüglich für seine Frau geschrieben hatte, die darin große Triumphe feierte. Durch den kurz nacheinander folgenden Tod seiner Frau und Tochter (s. 2 u. 3) wurde B. schwermüthig und entzog sich jeder Beschäftigung, seine pecuniären Verhältnisse geriethen daher in gänzliche Zerrüttung und er starb 1799 zu Berlin arm, verlassen, unglücklich und fast vergessen. Als Schausp. war B. nicht bedeutend, aber sehr brauchbar und gewandt; einige seiner Stücke dagegen haben fast classischen Werth und alle zeichnen sich durch lebendige Handlung, naturgetreue Charakterzeichnung und einen fließenden Dialog aus. Einige seiner dram. Arbeiten hat er selbst gesammelt herausgegeben, der 1. Thl. erschien 1773; auch gab er seine eigene Lebensgeschichte, Berlin 1791, heraus. 2) (Esther Charlotte, geb. Koch), geb. zu Kosinsry in Lithauen 1746; Gattin des Vor., betrat bei Schuch das Theater im Jahre 1761, fand daselbst B., der sie in Breslau heirathete und mit ihr in einer äußerst glücklichen Ehe lebte. Ihr ausgezeichnetes Talent machte sie nacheinander in Gotha, Dresden, Mannheim,

Weimar und Hamburg zum Liebling des Publikums, besonders feierte sie in dem Duodrama: Ariadne auf Naxos, große Triumphe. Eben so sehr wie als Künstlerin, war sie als Gattin, Mutter und Freundin geschätzt und geliebt. Sie starb schon 1786 in Hamburg. 3) (Charlotte Wilhelmine Francisca, gewöhnlich Minna B. genannt), geb. zu Berlin 1765, einzige Tochter der Vor. Ihr ungemeines Talent für Gesang und Schauspiel rief sie schon 1782 zu Weimar aufs Theater, dem sie sich mit unermüdlichem Fleiße und so glänzendem Erfolge widmete, daß sie eine der ersten Zierden desselben zu werden versprach. Leider erlag aber ihre Natur den übergroßen Anstrengungen und sie starb als erste Sängerin des Theaters zu Hamburg, allgemein und tief betrauert, schon 1788. Aus der Lebensgeschichte ihres Vaters geht hervor, daß die letzten Augenblicke ihres Lebens, es läßt sich nicht entscheiden durch wessen Schuld, sehr bitter waren. Eine nach ihrem Tode erschienene Sammlung ihrer Compositionen läßt zugleich ihre genaue Kenntniß der Musik und ihr tiefes und reines Gefühl bewundern. (H. Schl. u. L.)

**Brandl** (Christian), geb. zu Prag um 1750, bildete sich zum Sänger und war 1770 Tenorist an der Kreuzherrenkirche zu Prag, ging dann zum Theater über und kam 1790 nach Berlin, 1793 nach Hamburg und war an beiden Orten Liebling des Publikums; von 1793 an ist er gänzlich verschwunden. B. war als Schausp. und als Sänger gleich talentvoll. (3.)

**Branlē** (Tanzk.), altfranzösischer Tanz, der die Bewegung der Polonaise und den graziösen Schritt der Menuett vereinigte. Am Hofe Ludwigs XIV. wurde er häufig getanzt und stets vom Könige selbst entweder mit der Königin oder einer Prinzessin von Geblüt angeführt. Unerläßliche Bedingung des B. ist, daß durch Abtreten des vordersten Paares und Anschließen desselben hinter den andern nach und nach jedes Paar anführt, endlich aber das erste Paar wieder an die Spitze kommt. (H . . . t.)

**Brasilianisches Theater**, s. Amerikanisches Theater.

**Braun**, 1) (Katharina, geb. Brouwer), geb. im Haag 1778, erhielt ihre Ausbildung vom Capellmeister Gruoff, der später eine Reise mit ihr durch Deutschland machte, auf welcher sie in Hamburg sang und in Berlin engagirt wurde; 1798 unternahm sie eine Kunstreise und sang auf den größten Theatern Deutschlands mit glänzendem Erfolge; 1803 verehelichte sie sich in Berlin mit dem Capellisten B. und trat dann nur noch in Concerten öffentlich auf. Mad. B. verband mit einem Stimmumfange von 3 vollen Octaven eine außerordentliche Zartheit und Weichheit der Töne und

eine treffliche musikalische Bildung. 2) (Joseph), geb. zu Regensburg 1787. Nach vollendeten musikal. Studien wurde er Musikdirector bei mehreren Theatern und ging 1826 in gleicher Eigenschaft nach Philadelphia, wo er den wesentlichsten Einfluß auf die Verbesserung des Theaterwesens hatte und besonders deutsche Musik mit Erfolg dorthin verpflanzte. Doch gefiel ihm seine Stellung nicht und er kehrte 1830 nach Deutschland zurück, nachdem er in den großen Städten Nord-Amerikas als Virtuose noch seinen Namen verherrlicht hatte. B. schrieb auch 2 Opern: der Kosak und der Freiwillige, die jedoch wenig bekannt sind. 3) (Kathinka), geb. zu Würzburg 1799, zeigte in zartester Jugend Talent für Musik und trat bereits im 12. Jahre als Claviervirtuosin auf, sie bildete sich dann zur Sängerin aus und betrat 1815 die Bühne zu Hannover. 1817 ging sie nach Hamburg, 1821 nach Kopenhagen, 1822 nach Kassel, 1823 aber endlich nach Berlin, wo sie bald nachher durch eine Heirath von der künstlerischen Laufbahn abgezogen wurde. Sie lebte zurückgezogen in Ludwigslust, wo sie 1832 starb. (3.)

**Braunhofer** (Karl), geb. 1799 zu Mondsen bei Salzburg, widmete sich dem Studium der Theologie, trat aber dann zu Salzburg, 1819 zu Burghausen und Regensburg als Sänger auf, wo er aber tüchtig ausgelacht wurde und sich dadurch bewogen fand, zum Schauspiel überzugehen. Das Engagement, was auf seine späteren Leistungen ihm in Regensburg angeboten wurde, schlug er aus und schweifte, um dem Triebe, nur sogenannte Glanzrollen zu spielen, zu genügen, gastirend von einem kleinen Theater zum andern, bis in Bamberg ihn das Engagement als erster tragischer Liebhaber fesselte. Dennoch fühlte er sich hier allein, ging nach Würzburg, spielte dort und in den nahen Städten und folgte einem Engagement in Düsseldorf. Hier verheirathete er sich mit der Sängerin Cath. Ravizza, und folgte deshalb, trotz der freundlichsten Stellung, einem Rufe zum Hoftheater zu Detmold, das ihm mehr Sicherheit bot. Die Regie, die er schon in Würzburg und Düsseldorf geführt hatte, bekam er auch hier, und durch seine Thätigkeit hob sich namentlich die höhere Komödie. Hier blieb er mehrere Jahre, bis seine Frau durch ein fortwährendes Kränkeln ihn zwang, das Engagement aufzugeben. Er gastirte in Magdeburg, Hamburg, Lüneburg, Hannover und Düsseldorf überall mit Beifall und spielte hierauf 1829 in Mannheim auf Engagement, das ihm trotz mehrerer Concurrenten wurde. Er übernahm auch hier die Regie, die er unter 3 Intendanten mit gleicher Anerkennung führte, bis endlich auf vielfaches Ersuchen von seiner Seite, er von dieser Last befreit wurde und sich unbeengter seinem Studium hingeben konnte. 1835





starb hier seine Frau. B. ist einer von den Schausp., die ihre Kunst von einer höhern Seite aufgefaßt haben; nichts, was er für nöthig hält, sich näher mit ihr zu befreunden, bleibt von ihm unbenutzt. Das Rhetorische hat B. mit fast zu großer Vorliebe auszubilden gesucht und gibt in allen seinen Leistungen ein genügendes Resultat; er hat die Sprache auf eine seltene Weise in der Gewalt und erzwingt mit ihr jede Wirkung, ohne je auf Kosten der Wahrheit und Schönheit sie für das ungebildetere Publikum zu benutzen; in seinen Leistungen ist nichts Zufälliges, jede Einzelnheit gehört zum Ganzen und er hat stets das gebildete Publikum im Auge. Sein Hamlet, Spinarosa, Don Guitierre, Egmont ꝛc. haben ihm die Liebe aller kunstsinnigen Mannheimer, wie die Achtung seines Vorstandes erworben. (H.)

**Braunschweig** (Theaterstat.), Haupt- und Residenzstadt des Herzogthums B., mit 40,000 Einw., besitzt eine der bedeutendsten Bühnen Deutschlands. Das erste stehende Theater, von Herzog Karl I. eingerichtet, war ein italienisches, unter Nicolini's Direction, der Opern und Pantomimen mit großer Vollkommenheit gab. Außer diesem stehenden Theater, erhielten nach einander mehrere Theaterdirectoren die Erlaubniß, in B. theatralische Vorstellungen geben zu dürfen. Dahin gehört zuerst Großmann, dessen Hauptaufenthaltsort Hannover war und dessen Gesellschaft sehr vorzüglich gewesen sein soll. Ihm folgte die Gesellschaft des jüngern Döbbelin, eines Sohnes des berliner Theaterdirectors Döbbelin (dessen Direction von 1775—1787 währte, s. Berlin). Um diese Zeit erschien auch eine franz. Truppe, die jedoch nicht lange in B. weilte, später nach Cassel ging und das Hoftheater Jérome's bilden half. Die deutschen Gesellschaften wurden bisher nur für gewisse Jahreszeiten zugelassen und hatten erst seit der Errichtung des Königsreichs Westphalen einen dauerndern Aufenthalt in B., von wo sie abwechselnd auch in Hannover und Magdeburg spielten. — Unter den Gesellschaften, welche nach der Döbbelinschen in B. spielten, zeichnete sich die von Fabricius und Hostovsky aus; sie zählte Namen, wie Kupfer, Karschin, Nagel zu den ihrigen. Ihr folgte die Walthersche, und sie war es, die in mehrfacher Hinsicht eine neue Aera für die dram. Kunst in B. vorbereitete. Diese Gesellschaft war durch einen Verein seltener Talente merkwürdig: Wespermann, Betty Herz, Gaßmann und besonders Leo, der als ein Genie hervorragte, gehörten zu ihr. An Bedeutung gewann die Walther'sche Gesellschaft dadurch, daß Klingemann (s. d.), noch in kräftiger, vermögender Jugend, die Leitung derselben übernahm. Klingemann war leider sehr früh in eine verderbliche Richtung geworfen wor-

den. Er hat das Schicksal aller Nachahmer Schiller's getheilt, jedes Eigene in sich zu vernichten und als Dichter kann er kaum genannt werden. Eben so wenig besaß er ein Schauspielertalent und es ist Thatsache, daß er als Schausp. einige sehr unglückliche Versuche auf dem helmstädter Brunnen machte, ehe er die Direction übernahm. Dies schmälerte ihm indeß die Achtung nicht, welche die Schausp. vor ihm als Dramaturgen hegten, wozu er durch eine außerordentliche Schärfe und Feinheit des Sinnes, wie durch eine gründliche Kenntniß der dram. Literatur, berufen war. In seinen noch jetzt gültigen Theatergesetzen, in seinem ganzen Kunstverfahren, zeigt sich der poetisch gestimmte und gebildete Mann mit dem guten Geschäftsmanne vereinigt. — 1818 verließ Mad. Walther mit ihrer Gesellschaft B. und übernahm die Direction in Halle und Dessau; in B. aber wurde auf Klingemann's Veranlassung ein stehendes Theater, unter dem Namen eines Nationaltheaters, errichtet und Klingemann erhielt die unabhängigste, artistische Leitung dieser Anstalt. Aus den angesehensten, reichsten und kunstsinnigsten Personen in B. bildete sich eine Actiengesellschaft, welche das Theater auf ihre Gefahr übernahm und durch ihr eifriges Bemühen und Opfer jeder Art, dasselbe auf eine Stufe erhob, die dieser Bühne bald einen ehrenvollen Ruf durch ganz Deutschland erwarb, den sie vollkommen rechtfertigte. Die ökonomische und finanzielle Leitung der Geschäfte hatte sich die Actiengesellschaft vorbehalten, während Klingemann die artistische Direction führte, in seinem Wirkungskreise so unbeschränkt, daß er im Stande war, die Kunst von ihrem Mißbrauch zu Erwerbsspeculationen zu emancipiren und ihr einen neuen Weg zu eröffnen, ein Umstand, der auch von dem Geist und dem guten Willen der Unternehmer nur die beste Meinung erregen kann. Schon jetzt übrigens ließ der Hof dem Theater eine nicht geringe Unterstützung angedeihen, indem er, außer einem Geldzuschusse von 4000 Thalern, dem von den Actionaires ernannten Comité auch das Haus und die Capelle freigab. Die Gesellschaft, welche man versammelte, war eine der vorzüglichsten, und enthielt für sämmtliche höhere Fächer die ausgezeichnetsten, renommirtesten Künstler. Die Verwaltung bestand aus einem Comité, zusammengesetzt aus den Kaufleuten: Grassau, Gravenhorst, Krause, Ränkendorf und Kanzleisecretär Ribbentrop, die das Oekonomische ausschließlich besorgten. Neben Klingemann waren der Capellmeister Wiedebein und der Musikdirector Bösecke tüchtige Männer in ihrem Fache und diesen vereinten Kräften gelang es bald, einen Künstlerkreis in B. zu versammeln, in welchem die Namen Bachmann, Bader, Berthold, Cornet, Devrient, Gerber, Günther, Haake, Katzianer, Meck,





und der Damen Bader, Cornet, Dermer, Fischer, Klingemann, Meck u. A. glänzten, und der hinsichtlich des künstlerischen Ineinandergreifens von keiner deutschen Gesellschaft übertroffen wurde. Beim Publikum fand dieses Unternehmen die lauteste und allgemeinste Theilnahme; ja noch heute sprechen die Braunschweiger gern von ihrem Nationaltheater mit großer Vorliebe und erheben es über die glänzendsten Epochen des folgenden Hoftheaters. Dieses begann kurz nach dem Regierungsantritt des Herzogs Karl 1826 unter eben nicht günstigen Auspicien. Denn der bei weitem größte Theil der braven Gesellschaft verließ das neue Institut und nur der äußersten Thätigkeit des Directors Klingemann gelang es, die empfindlichen Verluste allmählich zu ersetzen. Neben Klingemann bekümmerte der Herzog sich selbst unmittelbar um die Leitung des Theaters, besuchte die meisten Proben und machte beliebige Anordnungen — ob zum Vortheile des Ganzen möchte schwer zu behaupten sein; auch wurde eine Intendantur in den Personen des Oberstallmeisters von Oehnhausen und Hofraths Ribbentrop eingesetzt. Auch Herzog Wilhelm wandte nach seinem Regierungsantritt 1830 dem Theater seine besondere Aufmerksamkeit zu. Der große Verlust, den der Tod Klingemann's verursachte, wurde durch die Ernennung des Kammerherrn von Münchhausen zum Intendanten und die Einsetzung einer sachkundigen Regie ersetzt und das Theater stieg augenscheinlich von Jahr zu Jahr auf eine höhere Stufe. 1834 ließ der Herzog das Theater im Innern neu decoriren, und zwar mit einem Kostenaufwande von 21,000 Thlr., so daß der Schauplatz einen — vielleicht überladen — prächtigen Anblick bietet. Die Bühne ist nicht minder würdig gehalten; ein wahrhafter Reichthum von schönen Decorationen ist vorhanden, die von den Malern Beuther und Neefe, auch theilweise von Gropius geliefert wurden. Auch die Maschinerie ist in trefflichem Stande und überall eint sich Zweckmäßigkeit mit Eleganz. Gegenwärtig besitzt B. die beste Oper in Deutschland (selbst Berlin, Wien u. Dresden nicht ausgenommen), alle Fächer derselben sind mit den tüchtigsten Repräsentanten besetzt, wie die Namen: Bußmeyer, Cramolini, Günther, Pöck u. Schmezer, so wie der Damen: Cornet, Fischer-Achten und Methfessel bewähren; eben so trefflich ist die Capelle, in welcher die Namen der Gebrüder Müller, Ferling, Wagner, Ziezold 2c. glänzen. Das Ganze steht unter der Leitung des vortheilhaft bekannten Liedercomponisten und Capellmeisters Methfessel und Schmezer führt die Regie. Auch das Chor unter der Leitung des Chordirectors Partzsch leistet Vortreffliches und das Ballet unter dem Balletmeister Weidner wirkt kräftig mit ein. Hat das Schauspiel auch

einen so glänzenden Künstlerkreis nicht aufzuweisen, so finden wir doch auch hier die schätzenswerthesten Talente in Gaßmann, Größer, Kettel, Schütz und Senk, und in den Damen: Fischer, Gaßmann, Größer, Kettel, Rospini und Schütz. In die Regie theilen sich Gaßmann und Kettel, Ersterer für das Schau-, Letzterer für das Lustspiel. Dr. Köchy führt noch besonders die Regie über die Tragödie und das höhere Drama. Ueberhaupt greift Dr. Köchy als Dramaturg kräftig und segensreich in die ästhetische Leitung ein. Sein Plan, eine „Academie der Schauspielkunst" in B. zu begründen, würde dieser Residenz einen neuen Vorzug über sämmtliche deutschen Theater geben, wenn er verwirklicht würde. Besondere Erwähnung verdient auch noch der Inspector Würtenberger, der von der Gründung des Nationaltheaters bis heute die Function eines Inspicienten ausübte und für den unbedingt tüchtigsten Inspiecienten in Deutschland gehalten werden muß. — Die Eintrittspreise sind die in Nord-Deutschland gewöhnlichen; nur das Abonnement ist auffallend billig; das Theater bietet in 2 Rängen, einem Parterre, Parquet und Gallerie Raum für 1400 Personen. Spieltage sind wöchentlich vier: Sonntag, Dienstag, Mittwoch und Freitag, mit Ausnahme der Messen, während denen täglich gespielt wird. Im Sommer wird das Theater 6—8 Wochen geschlossen. Seit einigen Jahren gibt die Gesellschaft auch während des Sommers eine Reihe von Vorstellungen in dem nahen Wolfenbüttel, wo ein neues freundliches Theater zu diesem Zwecke errichtet wurde. Der Ertrag dieser Vorstellungen kommt dem vor Kurzem begründeten Pensionsfond zu Gute, der durch diese nicht unbedeutende Hülfsquelle gewiß bald zu einer Capitalhöhe steigen muß, welche die Zukunft aller verdienten Mitglieder des Theaters zu B. reichlich sichert.

**Bravo,** 1) Beifallsruf der Italiener, der fast in die Sprachen aller Völker übergegangen ist. Der Superlativ ist **Bravissimo.** In den Theatern Italiens, so wie in den ital. Opern Frankreichs, Englands und Deutschlands, macht man in dem Geschlecht des Worts einen Unterschied. Gilt es einem Mann, bravo; mehreren, bravi; für eine Dame, brava; für mehrere, brave. Eben so gestalten sich die Endungen des Superlativs. Soll es das Ensemble bedeuten, ruft man bravi! 2) So v. w. Bandit. (L.)

**Bravour** (v. fr.), 1) eigentlich Tapferkeit; in der Musik 2) solche Tonstücke, die eine große Fertigkeit erheischen und im Vortrage einen glänzenden Eindruck machen.

**Bravour-Arie,** eine Arie, die den Sängern Gelegenheit gibt, ihre Kehlenfertigkeit zu zeigen und geltend zu machen; sie ist derjenige Theil einer Oper, um dessent-





willen oft das Publikum allein ins Theater geht, obschon die B. eigentlich ganz vom Theater verbannt sein sollte, da sie lediglich ins Concert gehört. Vgl. Arie. (7.)

**Brawe** (Joach. Wilh., Freiherr von), geb. 1738 zu Weißenfels. In seinem 18. Jahre bewarb er sich mit einem (bürgerlichen) Trauerspiel in Prosa: der Freigeist, um den von Nikolai ausgesetzten Preis; es war im Geiste der engl. Dramatik geschrieben und ward nächst von Cronegks Codrus für das beste anerkannt. Ein 2. Trauerspiel: Brutus, ist das erste deutsche Drama in fünffüßigen reimlosen Jamben; bei vieler Kraft in der Behandlung leidet es an großem Redeprunk; bemerkenswerth ist, daß es keine weiblichen Rollen enthält. Beide Werke, die zu ihrer Zeit vieles Aufsehen machten, gab Lessing 1768 zu Berlin heraus. B. starb zu Weißenfels 1758. (H. Schl.)

**Breiting** (Eduard), geb. um 1804 im Badenschen, studirte in Heidelberg Theologie, frequentirte aber mehr den Fechtboden und die Vergnügungsorte als Collegia und zeichnete sich schon damals durch seine herrliche, unverwüstliche Tenorstimme aus. 1827 ging er zum Theater, war für eine Reihe von Jahren in Berlin bei der Hofbühne engagirt, doch unterbrach eine Geisteskrankheit dieses Verhältniß und der Sänger, von dem berühmten Dr. Horn wieder hergestellt, durchreiste zu seiner Erholung Deutschland und gastirte auf den Bühnen ersten Ranges. Von 1834 an wurde er Mitglied der k. k. Oper in Wien, und das Kärnthnerthor war es, wo er in einer Umgebung, wie Wild, Binder, die Löwe, Staudigl ꝛc., Parthien, wie Robert der Teufel, Zampa, George Brown ꝛc. in unerreichter Vollendung zur Anschauung brachte. 1838 ging er nach Petersburg, wo er, der vergötterte Liebling der Czarenstadt, sich jetzt noch befindet. B. kann der deutsche Riesentenor genannt werden; seine persönliche colossale Erscheinung erregt unwillkührlich Lachen, das aber sofort verstummt und der Bewunderung Platz macht, ertönt die gewaltige Fülle seiner reinen, eben so kräftigen, als süßen Brusttöne. Das Timbre seines Organs ist nicht nur so nachhaltig, daß es ein ganzes großes Orchester beherrscht, sondern auch wieder so schmelzend, daß es im pianissimo das Ohr entzückend seinen Weg zum Herzen findet. (C. H—n.)

**Bremen** (Theaterstat.), freie deutsche Stadt an der Weser mit äußerst regem Verkehr, einem sehr bedeutenden Seehandel und 41,000 Einw. Die ersten Spuren eines Theaters in B. finden sich 1688, wo die kurfürstl. sächsische Hofschauspieler-Gesellschaft die Erlaubniß, eine Anzahl Vorstellungen in B. zu geben, erhielt; 1695 eröffnete dann der Capellmeister Konyenburg ein Theater

in einem Privathause in der Langenstraße; 1718 hielt der Director Haskarl um die Erlaubniß an, seine Bühne in B. aufschlagen zu dürfen. Sie wurde ihm abgeschlagen; er erhielt jedoch von der hannöverischen Regierung die Erlaubniß, in dem hannöverischen Dorfe Hostedt, ½ Stunde von der Stadt, zu spielen. Da der viele Zuspruch aus der Stadt zu großen Unordnungen führte, untersagte der bremische Magistrat seinen Bürgern den Besuch der hostedter Bühne. Dagegen beschwerte sich das Collegium der Aeltermänner als Vorsteher der Bürgerschaft, jedoch fruchtlos. 1739 wurde der Veltheim'schen Gesellschaft der sogenannte Schützenwall zu ihren Vorstellungen eingeräumt, die aber nicht lange währten. 1745 hatte eine wandernde Truppe ihre Bude eine Zeit lang auf dem (hannöverischen) Schwachhäuser Felde aufgeschlagen. Den Unordnungen, die dieses Feldleben veranlaßte, glaubte man durch eine Verlegung dieser Bühne in die Vorstadt am Heerdenthor vorzubeugen und wurden dabei die Vorstellungen geistlicher und biblischer Gegenstände verboten. 1762 gab die Josephische Bande eine Zeit lang in einer Breterbude Vorstellungen. Der Unternehmer verdankte diese Erlaubniß einer dringenden Empfehlung des Herzogs Ferdinand von Braunschweig, bei dem er lange Kammerdiener gewesen war. Er mußte die Stücke einer Commission zur Genehmigung zusenden und wöchentlich eine Vorstellung zum Besten des Armenhauses geben. Das Publikum fand an diesem ihm aufgedrungenen Vergnügen keine Freude. Es wurde so wenig besucht, daß Josephi schon nach 2 Monaten weiter zog. 1765 spielte in demselben Local die berühmte Gesellschaft Ackermanns aus Hamburg, in der Eckhof als Schausp. und der nachmalige große Schröder als Tänzer glänzten, und machte auf einige Monate gute Geschäfte. Der Einlaßpreis auf den ersten Platz betrug 2 Thlr. in den im siebenjährigen Kriege geschlagenen schlechten, sogenannten Blechbatzen. Von 1765—1780 ließ der Director des Dom-Gymnasiums Nicolai auf dem Auditorio von den Studenten Schauspiele aufführen. 1780 kam der berühmte Abt (s. d.) mit seiner noch mehr als Künstlerin berühmten Gattin Felicitas aus Holland nach B., um mit derselben die Melodramen Benda's: Ariadne auf Naxos, Medea u. s. w., auf dem Börsensaale zu geben. Zufällig fand er hier den kurfürstl. kölnischen Hofmusiker Romberg mit seinen beiden, nachmals so berühmt gewordenen Söhnen, vereinigte sich mit diesen zu Concerten und Declamatorien und so wurde die Lust zu theatralischen Vorstellungen angeregt. Abt hielt um die Concession zu Schauspielen an. Sie ward ihm für die Wintermonate bewilligt. Er zog Wäsern mit seiner Gesellschaft an sich, trennte sich





aber bald wieder von ihm und spielte bis 1783 in B., abwechselnd mit Münster, Halle und Göttingen, wo er starb. Der Schauplatz war eine Reitbahn auf dem Walle, die nur zur Hälfte mit einem Dache versehen, dann völlig für die Spielzeit bedeckt wurde. Nach Abts Tode 1783 setzte der Tanzmeister Kessell 1784 das hiesige Theater für die Wintermonate fort. Im Sommer bereiste die Gesellschaft Celle und andere Orte. 1785 gesellte sich zu Kessell der Director Dietrichs; 1786 führte Dietrichs das Theater allein und bereiste Ost-Friesland. So ging es unter Dietrichs Direction einige Jahre in den Wintermonaten in dem schlechten Locale der Breterbude fort. Als ein Intermezzo hatten wir einen Winter ital. Sänger von dem braunschweiger ital. Hoftheater, die auf dem Börsensaale wöchentlich einige komische Operngesänge, nur concertmäßig ohne theatralischen Apparat, ganz vortrefflich gaben. Die Hauptperson dabei war die beruhmte Altsängerin Paccini. In den Jahren 1790 u. 91 bildete sich unter Anleitung des berühmten Freiherrn Adolph von Knigge, der mit den herrlichsten Anlagen für die Darstellungen komischer Charaktere ausgestattet war, ein Liebhabertheater für eine gewählte Gesellschaft von Zuschauern. Der Schauplatz war das große Auditorium des Athenäums an der Domkirche, der Eintritt kostete 48 Groten für das Billet, welches mit dem Namen des Eintretenden bezeichnet sein mußte und keinem Andern überlassen werden durfte. Der Ueberschuß nach Abzug der Kosten wurde an Arme vertheilt. Die, denen der Zutritt zu diesem Theater nicht vergönnt war, gingen zu dem Dorfe Neuenlande, wo ein 2. Liebhabertheater, auf welchem Barbiere, Perrückenmacher und Nähterinnen, in einem Bauernhause umstellt mit Kühen und Kälbern, die oft darin brüllten und blöckten, ihr theatralisches Unwesen trieben, das oft sehr ergötzend war. Der Zuschauerplatz faßte 200 Personen; das Orchester war mit Liebhabern besetzt, außer 2 Hornisten, die aus den Musikern genommen wurden. Die immer mehr zunehmende Liebhaberei an der dram. Kunst in dem gebildeten Theil des Publikums veranlaßte den nachherigen Hofrath Dr. Schütte den Versuch zu machen, ein stehendes öffentliches Schauspiel unter Leitung eines erprobten Schausp. zu begründen. Baron Knigge, mit dem Schausp. Großmann längst befreundet, ging auf diesen Vorschlag ein und Großmann, der gerade zu der Zeit die Concession des hannöverischen Hoftheaters besaß, wurde eingeladen, ein paar Gastrollen auf dem Liebhabertheater zu spielen, um so das Publikum mit ihm bekannt zu machen und ihm dann die Theilnahme an der Direction anzutragen. Auf Dr. Schütte's Einladung kam Director Großmann 1791 nach B. und trat zweimal auf dem Lieb-

habertheater als Marinelli in Emilie Gallotti mit ungemeinem Beifall auf. Der Wunsch, diesen großen Künstler mit einer tüchtigen Gesellschaft für lange Zeit in B. zu sehen, wurde allgemein; aber es traten Hindernisse hinsichtlich der Concession ein und die Sache mußte ruhen; 1792 jedoch wurde die Concession dem Director Großmann auf 5 Jahre für 3—4 Wintermonate, da er in der übrigen Zeit das Hoftheater in Hannover versorgen mußte, ertheilt. Nun fehlte es an einem schicklichen Locale, denn in der bisherigen Breterbude konnte und wollte Großmann nicht spielen. Es wurde also ein neues Haus am Osterthor Walle von 120 Fuß Länge und 16 Fuß Breite von den Baumeistern Lühring und Deetzen für 5000 Thlr. erbaut, welches Geld durch Actien zusammengebracht wurde. Am 18. Oct. 1792 wurde die Bühne mit dem Schauspiel: Bürgerglück von Babo und einem Prologe eröffnet. Das Kniggesche Liebhabertheater überließ seine Decorationen, Garderoben, Beleuchtungs- und übrigen Apparate an Großmann für 500 Thlr. Vier Senatoren wurden als Oberintendanz über das Theater gesetzt. Großmann sorgte für eine möglichst gute Gesellschaft, complettirte das Orchester und zeigte sich bis zu seinem 1796 erfolgten Tode als trefflicher Director. Der Regisseur Koch führte die Direction für die Erben des Verstorbenen und im Geiste desselben fort und Dr. Schütte unterstützte ihn, wie Großmann, uneigennützig in den Geschäften; später kaufte derselbe Haus und Inventar und führte das Theater für eigene Rechnung. Durch Einführung der großen Oper und eines franz. Ballets in B. sorgte er für nützliche Abwechselung und hielt die Schaulust beständig rege, während er zugleich die besseren Werke deutschen Geistes ungesäumt aufs Repertoir brachte. 1801 gab Schütte das Theater nach erlittenen großen Verlusten auf und der Advocat Reinicke aus Hannover übernahm es in Gemeinschaft mit dem Operndirector Ignaz Walter. Diese Direction währte bis 1806, wo Walter das Theater in Regensburg übernahm und Reinicke alleiniger Director in B. wurde. Aber schon 1807 mußte er die Unternehmung aufgeben; der Regisseur Stadler vereinte sich mit Dr. Schütte und dieser trat von Neuem an die Spitze des Unternehmens, was einen höchst wohlthätigen Einfluß ausübte. Die Gesellschaft in B. erhielt zugleich auch die Concession für den Badeort Pyrmont und brachte dort den Sommer zu. Während dessen kam 1808—1809 eine franz. Opern- und Balletgesellschaft nach B. und spielte daselbst den Sommer über. 1810 gastirten Iffland und die Hendel-Schütz in B. und besonders der Erstere erregte große Sensation. In demselben Jahre starb der Mitdirector Stadler in Hannover am Schlagflusse. Bald darauf trat auch Schütte von





der Direction, der er abermals große Opfer gebracht hatte, zurück und Director Dietrichs übernahm 1811 das Theater; ihm folgte Schirmer, der durch Herabsetzen der Eintrittspreise zwar für sich einen guten Gewinn machte, die Unternehmung aber für immer verdarb. 1812 übernahm Pichler das bremer Theater und sparte keine Kosten, das Institut zu verbessern. 1816 gab Pichler die Direction an Gerber ab, dem jedoch schon 1817 Ringelhardt folgte, der Anfangs mit Gerber vereint, dann aber allein das Theater übernahm und es bis 1820 mit Gewandtheit und Sachkenntniß führte. Ein Versuch, dem Theater durch einen Actienverein eine festere Stellung zu geben, mißlang, Ringelhardt trat zurück und die Gesellschaft spielte einige Monate in Vereinigung, bis Pichler noch einmal das Ruder ergriff und das Theater gemeinschaftlich mit Dr. Schütte als Oberdirector bis 1823 führte. An seine Stelle trat von Zahlhas bis 1825, dann folgte Mejo, der schon einige Zeit bei der Direction betheiligt war, der jedoch die Führung nach kurzer Zeit wieder abgab. Eben so vorübergehend war die Direction des Dr. Klindtworth und im Winter 1826 trat ein abermaliges Provisorium ein, indem die Gesellschaft auf Theilung spielte; später übernahmen Pillwitz und Bethmann die Führung des lecken Schiffes; Pillwitz trat jedoch schon 1827 zurück und Bethmann war nun bis 1831. 1830 hatte der Eigenthümer des Schauspielhauses, Dr. Schütte, dasselbe an Director Gulschow, gen. Bethmann, für 7000 Thlr. und das gesammte Inventar für eine Rente von 250 Thlr. verkauft; Gerber übernahm von diesem 1832 das Theater und führte es bis 1834 ohne Glück. Director Anhold folgte ihm bis 1837, wo er fallirte. Hammermeister und Engelken übernahmen die Direction, verzichteten jedoch schon nach 4 Wochen darauf, sobald sie die enormen Lasten erkannten, die auf dem Theater ruhen. Seitdem führte, April 1839, Director Rottmeyer die keineswegs beneidenswerthe Direction in B., hat sie aber am Schlusse dieses Monats niedergelegt, da das Publikum gar nichts für die Erhaltung des Theaters thun wollte, und die Verhältnisse sind abermals zerrüttet. Das Theater hat in Parterre, 2 Reihen Logen, Sperrsitzen und Gallerie Raum für über 1000 Zuschauer; die höchste Einnahme beträgt 400 Thaler, das Abonnement im Winter bis 1600 Thaler monatlich. Das Orchester besteht meist aus dem Musikchor des hanseatischen Linienbataillons und hat in der letzten Zeit durch die Berufung des Capellmeisters Stegmayer von Leipzig einen bedeutenden Aufschwung genommen. Die Behauptung, daß B. ein Theater nicht unterhalten kann, bedarf nach der historischen Darstellung wohl keines nähern Beweises; kann man

auch dem Publikum Sinn und Geschmack nicht absprechen und muß man selbst die Bereitwilligkeit, das Theater zu unterstützen, anerkennen, so liegt der Grund des Ruins für jede Direction in dem Umstande, daß sie ganz der Willkühr der oder des Eigenthümers Preis gegeben sind und die Lasten, die dadurch dem Theater aufgebürdet werden, nicht zu erschwingen vermögen. (D. E.)

**Brentāno** (Clemens von), geb. 1777 zu Frankfurt a. M., seit 1822 Mitglied der Propaganda in Rom, gegenwärtig abwechselnd in Regensburg und München, wo er den sarkastischen Einsiedler spielt. B. schloß sich der Tendenz der durch Tieck, Wackenröder, die beiden Schlegel und Andere ins Leben gerufenen romantischen Richtung an, nicht ohne seine prägnante Eigenthümlichkeit zu wahren. Am bekanntesten wurde er durch die in Verbindung mit A. von Arnim herausgegebene vortreffliche Sammlung deutscher Volkslieder, welche unter dem Titel: des Knaben Wunderhorn, in 3 Bänden (1806—1808) erschienen ist; ferner durch seine schöne, populär gewordene Erzählung vom braven Kasperl und dem schönen Annerl. Seine dramat. Arbeiten, wie das Schauspiel: die lustigen Musikanten (1801), und das wunderliche Drama: Victoria und ihre Geschwister mit fliegender Fahne und brennender Lunte (1817), schreiten weit über die Coulissengerechtigkeit der Bühne hinaus; sein Lustspiel: Ponce de Leon, ist indeß ein wahrhafter Tummelplatz von originellen Witzspielen und sein umfangreiches dram. Gedicht: die Gründung von Prag, ist, obgleich formlos, eine wahrhafte Schatzkammer von großen dram., wie besonders lyrischen Schönheiten und jedenfalls zu wenig bekannt und anerkannt. (H. M.)

**Brēscia** (Theaterstat.), Hauptstadt der gleichnamigen Delegation im Kirchenstaate mit 30,000 Einw. B. hat zwar ein Schauspielhaus, aber selten hält sich eine Gesellschaft dort auf und wenn sich eine dorthin verirrt, so ist es gewöhnlich eine der unbedeutendsten Italiens.

**Breslau** (Theaterstat.), Hauptstadt des preuß. Herzogthums Schlesien mit 82,000 Einw., Sitz der Regierung, einer frequenten Universität und eines blühenden Gewerbfleißes. Für die allgemeine deutsche Theatergeschichte hat B. eine entschiedene Bedeutung. Es ist dieselbe mit der politischen Bedeutung, welche B. im 15. Jahrh. als reichsstädtische Macht erreicht hatte, einigermaßen verknüpft. Ein lebendiger Verkehr, ein bedeutendes Volksleben boten für das Theater, wie für Lustbarkeiten aller Art einen günstigen Boden. Die erste Spur eines Volkstheaters findet sich schon 1522. Es fanden, wie in Nürnberg, Fastnachtsspiele Statt, meist biblischen Inhalts, zum Eintrittspreise von 6 Hellern. Wer ge-



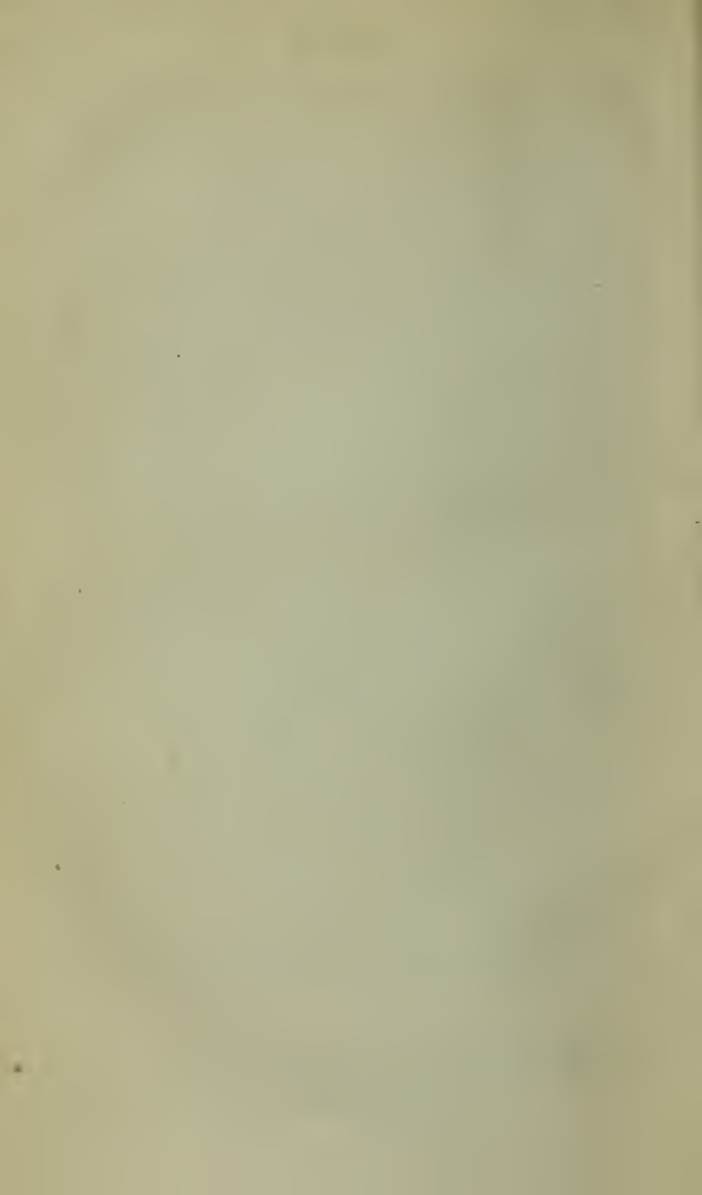


spielt habe, ist nicht zu ermitteln, bald Schüler, bald Handwerksburschen, schnell aber erweiterte sich diese Lustbarkeit so weit, daß nicht blos auf einem bestimmten Schauplatz, sondern in Häusern gespielt wurde, woraus dann zuweilen sehr frivolem Gesindel ein Gewinn erwuchs. Vergebens erläßt der Magistrat ein Verbot nach dem andern, besonders gegen die schandbaren Komödien, da man es bei den christlichen nicht bewenden ließ. Vergebens wurde 1582 dem Predigtamte die Censur übertragen, das Unwesen steigerte sich fort und fort. Ueber die Verfasser der aufgeführten Stücke ist auch nur Einzelnes bekannt. Es bestand eine Meistersängerordnung in B., ganz nach nürnberger Weise, worüber schon Abt in Idunna und Hermode (Zeitschrift von Gräter 1813, Nr. 11 ff.) Nachricht gibt. Der bedeutendste Dichter dieser Zunft war Adam Puschmann, dessen Komödie vom Patriarchen Jakob 1583 aufgeführt worden und noch vorhanden ist. Auch in den Gymnasien hatte man schon gespielt, und die protestantischen erhielten im 17. Jahrh., als die Jesuiten nach B. kamen und sehr prachtvolle lateinische Schauspiele aufführten, besondere Aufforderung dazu. Der Rector Elias Major ließ 1642 im Elisabethanischen Gymnasium eine bewegliche Schaubühne errichten und ein vermuthlich nach Opitz's Argenis bearbeitetes Schauspiel gleiches Namens aufführen. Das Magdalenengymnasium that ein Gleiches, Opitzens Judith ward daselbst gegeben. Indessen fehlte es an Stücken, ein Mangel, dem zunächst Andreas Gryphius, der noch jetzt für den Vater des deutschen Schauspiels gilt, abhalf. Es ist anzunehmen, daß jene Schauspielvorstellungen auf seine schriftstellerische Thätigkeit anregend gewirkt haben. Seine Gibeoniter wurden 1652 fünfmal, seine Felicitas 1658 siebenmal gegeben. Auch seine übrigen Trauerspiele, insbesondere sein sterbender Papinian, erfreuten sich großen Beifalls. Auf Gryphius folgte Daniel Caspari, welchen die Literaturgeschichte als Daniel Caspar von Lohenstein kennt, als dram. Dichter. Sein Ibrahim Bassa, den er im 15. Jahre schrieb, beweiset, daß er sich Gryphius zum Muster nahm. Auch nachdem er als Rechtsgelehrter einen praktischen Wirkungskreis vor sich hatte, nahm er an den Vorstellungen der Studenten Interesse. Seine Agrippina und Epicharis sind 1666 zwölfmal aufgeführt worden. Dies ist nach jetzigen Ansichten allerdings fast unbegreiflich, da jene Stücke voll Zweideutigkeiten oder vielmehr schmutziger Schilderungen sind, die am allerwenigsten für die studirende Jugend paßten und jetzt die Censur, auch selbst eines Winkeltheaters, nicht passiren würden. Damals nun, nach den Aussagen der Zeitgenossen, sah man die vornehmsten Leute unter den Zuschauern, die reichlich Ducaten und harte

Thaler in die am Eingange stehenden Becken warfen. Die Einnahme belief sich oft auf 500 Thlr. Davon wurden die Ausgaben bestritten. Der Dichter erhielt 6 silberne „Becher" zu 1 Mark, jeder Aufseher einen und jede der spielenden Personen 1½ Thlr. An Eiferern, die eine Pflanzschule der Sittenlosigkeit in solchem Treiben sahen, fehlte es gleichfalls nicht, auch konnte man ihnen nicht ganz Unrecht geben. Denn wenn auch die Weiberrollen von Jünglingen gespielt wurden, so wurden doch durch die im Lohenstein'schen Geschmack begründeten lüsternen Schilderungen, Vorstellungen unter der Jugend im Umlauf gesetzt, welche allen christlichen Ermahnungen und Lehren Hohn sprachen. Diese ganze Richtung deutscher Literatur, in einer blinden Nachahmung des Ausländischen begründet, ist oft genug geschildert worden. Genug, sie erweiset sich hier als mit öffentlichem Beifalle beehrt. Minder vornehm traten die Schauspiele von Hallmann auf (welcher von einem Zeitgenossen selbst der Unglückselige genannt wird), jedoch war besonders durch Einwebung opernartiger Aufzüge, welche dieser liebte, der wissenschaftliche Charakter, den Lohenstein noch festzuhalten gesucht hatte, völlig verwischt. Die Behörde steuerte dem sittengefährlichen Treiben, und so wurden denn durch einen gewissen Kretschmer (1690) sogenannte Actus gestiftet, die keine förmlichen Komödien sein durften, sondern sich auf Gespräche über wissenschaftliche Gegenstände beschränkten. Der erste war von Christian Gryphius abgefaßt. Die ganze Lustbarkeit fand man bald langweilig und von 1719 an näherte man sich der dram. Form wieder. Die Rectoren bearbeiteten, so gut sie konnten, historische Stoffe. Die dram. Vorstellungen in den protestantischen Gymnasien haben bis 1783 *) fortgedauert. Die Jesuiten hatten seit der Errichtung der Universität ihre Schauspiele sehr erweitert. Man hat sogar das Leiden Christi am Charfreitage auf öffentlicher Straße dargestellt. Nach dem siebenjährigen Kriege hatte dies Unwesen jedoch bald ein Ende, obgleich die dram. Uebungen in dem kathol. Gymnasium länger als in den protestantischen fortgedauert haben, bis im 19. Jahrh. öffentliche Redeübungen überall an deren Stelle getreten sind. Wir wenden uns nun zur Schilderung desjenigen Theaterwesens, welches mit der Schule in keinem Zusammenhange steht, wobei denn sich sogleich die Bemerkung aufdringt, daß erst, nachdem das Komödienspiel in den Schulen beschränkt worden war, für die

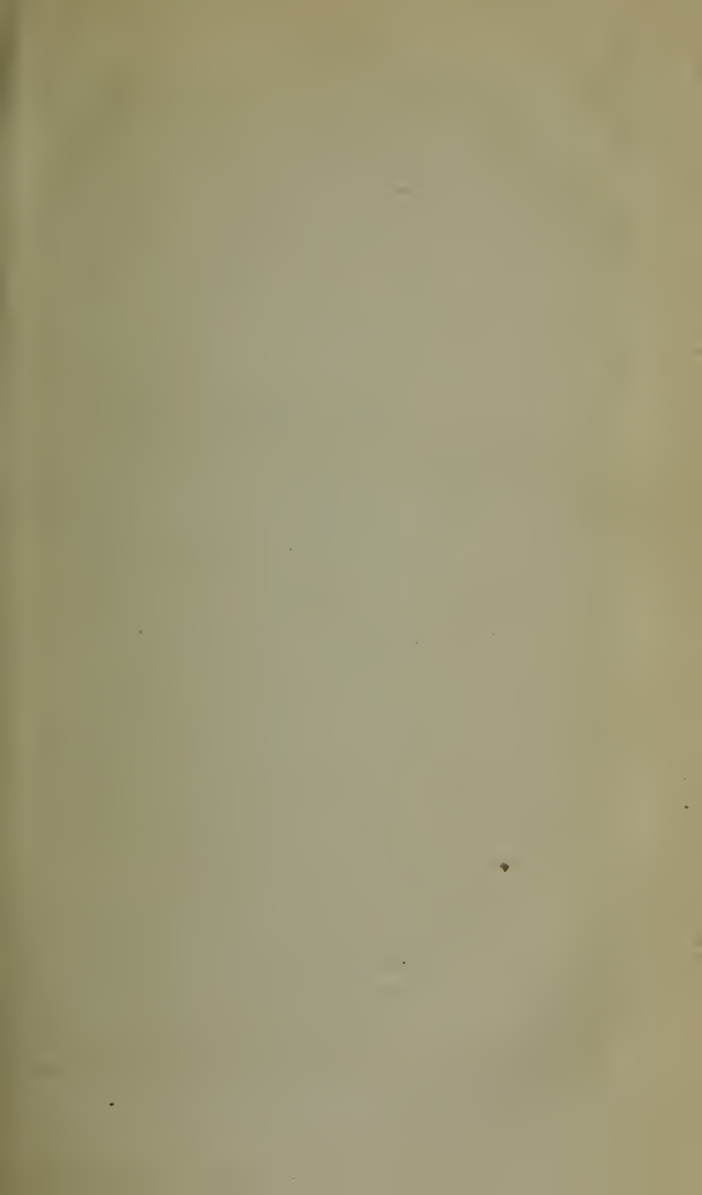
*) Auf dem Magdalenengymnasium war Fleck als Primaner noch sehr mitthätig bei dramat. Leistungen und soll schon damals ein bedeutendes mimisches Talent verrathen haben.





dram. Kunst in ihrer öffentlichen Production allgemeinere Aufmerksamkeit gewonnen ward. Es liegt ein seltsames Mißverhältniß vor Augen, indem zu derselben Zeit die Beschäftigung, die bei Schülern nichts Schimpfliches hatte, bei Leuten, deren Lebensberuf sie ausmachte, geradezu ehrenrührig erschien. Wir verließen das eigentliche Volkstheater bei den Spielen der Meistersänger. Dieselben wurden bis zum Anfange des dreißigjährigen Krieges in Privathäusern fortgesetzt. Die Verbote des Magistrats scheinen nur so viel gefruchtet zu haben, daß die sich kundgebende Neigung des Volks für theatralische Unterhaltung einer geregelten Ordnung unterworfen wurde. Man gab in öffentlichen Gebäuden, die zu Spielen, insbesondere Ballspielen bestimmt waren, theatralische Vorstellungen. Der Name Ballhaus für Theater kommt hundert Jahre später noch vor. Es ist gänzlich unbekannt, was man eigentlich aufgeführt habe und nur so viel anzunehmen, daß die Stücke von Gryphius und dessen Nachfolgern den gelehrten Schulen bewahrt blieben, wie sie denn in ihrer sichtbaren Berechnung auf Schulweisheit, auf andere als Schultheater nicht paßten. Die ganze Poesie reorganisirte sich ja in Deutschland nur auf wissenschaftlichem Wege, um eben deshalb sich vom Wege der Wahrheit zuletzt gänzlich zu verirren. Die Possen der Volkstheater jener Zeit sind meistens unbekannt geblieben und erst der spätere Christian Weise in Zittau bemühte sich, den Volks- und Schulgeschmack zu versöhnen. Ein gewisser Isaak Bion erbaute nun 1677 in der Neustadt ein größeres sogenanntes Ballhaus, worin man Ball schlug, Reitübungen trieb und auch Komödie spielte. Die Truppe des Magister Veltheim fand sich ein, welche bekanntlich die anständigste in Deutschland war, und viele Stücke von Molière und Corneille aufführte. Veltheim besuchte B. nächst Nürnberg und Leipzig am meisten. Nach seinem Tode begründete der Schausp. Elendsohn eine neue Truppe, die endlich das früher von Veltheim besessene sächsisch-polnische Privilegium an sich riß. B., seiner Lage zwischen Sachsen und Polen halber sehr bequem, erfreute sich ihrer häufigen Gegenwart. Die Witwe Elendsohns heirathete einen gewissen Haack, früheren Barbier aus Dresden, jetzt tüchtigen Komiker. Die Haack'sche Gesellschaft fand sich vom Anfange des 18. Jahrh. bis 1724 jeden Winter in B. ein. Nach Haacks Tode ward die Truppe von einem Magister Hoffmann geleitet. Die Stücke, welche die sächsisch-polnischen Hofkomödianten gegeben, waren meist Haupt- und Staatsactionen; auch Spuren der Oper zeigen sich, wenn man anders ein wunderliches Gemisch von Tanz und Gesang, allegorischen Figuren und Buffonerien also nennen will. Die Titel lauten z. B.: Vermählung des heldenmüthigen

Prinzen Perseus mit der durchlauchtigen Prinzessin Andromeda, oder: Belohnung der Tugend in der Person der Isabella von Castilien. Gewöhnlich wurde ein musikal. Prolog oder Pastorell und darauf eine melodram. Action, welche ein Ballet beschloß, aufgeführt. Die Vorstellung begann um 4 Uhr. Im December 1724 beschlossen die sächs. poln. Hofkomödianten mit der Hauptaction: Lentulus, ihre Vorstellungen in B. Man war der rohen Gesellschaft müde. Die Vornehmeren hatten sich längst feinere Ergötzlichkeiten geschaffen, denn die starke Verbindung mit Wien hatte sie, besonders in Bezug auf Tonkunst, Besseres kennen gelehrt. Man trieb viel ital. Musik. Der zahlreiche und sehr begüterte schlesische Adel war mithin zur Errichtung einer ital. Oper, sobald sich Gelegenheit dazu zeigte, sehr geneigt. Eine solche hatte der Graf von Sporck, böhmischer Statthalter, in dem Badeorte Kuckus (jetzt das Kocksbad) eingerichtet. Irgend ein einflußreicher schlesischer Cavalier lud diese Operngesellschaft ein, nach B. zu kommen, wo wir sie Anfangs 1725, bald nachdem die Haack'sche Truppe abgezogen war, erblicken. Der Magistrat ließ das alte Ballhaus neu decoriren. Der Raum war eng, doch richtete der Maschinenmeister Bernardo Canale ein nettes Theater darin ein. Der Impressario hieß Anton Maria Peruzzi. Die Gesellschaft bestand aus 12 Personen; das Orchester war 18—20 Personen, fast lauter Schlesier, stark und wurde von Gottlieb Treu (gewöhnlich Fedele genannt, der von 1695—1749 lebte) trefflich dirigirt. Die Vorstellungen begannen mit einer Oper von Bioni: Orlando furioso, am 2. Pfingsttage 1725, und zwar unter allgemeinem Beifall. Der Adel nahm die neue Lustbarkeit in Schutz; die Textbücher sind einzelnen Cavalieren in demüthigen Worten zugeeignet und gewähren in der beigefügten deutschen Uebersetzung einen komischen Eindruck, der dem meist ernsten Inhalt oft widerspricht. Indessen ist sehr charakteristisch, daß der Bürgerstand dies ausländische Wesen sehr gering schätzte, während die alten Possenreißereien in den Hof- und Staatsactionen ihn amusirt hatten. Die Gesellschaft verschmähte es nicht, in den Straßen herumzuziehen und in einem Aufzuge irgend ein wesentliches Stück Decorationen herumzutragen, um zum Besuche anzulocken. Dergleichen war nun den Protestanten oft zum Aerger, welche damals mit den Katholiken in heftiger Spannung lebten, daher die Oper auf die Unterstützung von 20—30 Cavalieren beschränkt blieb. Sie hatte, so glänzend sie war und so weit ihr Ruf sich verbreitete, keine volksthümliche Bedeutung. Es wurden 1725 vier, 1726 acht, 1727 vier neue Opern aufgeführt. Die Verwaltung des ganzen Instituts war mangelhaft, man hatte mit Mangel zu





kämpfen. Peruzzi war nach Jahresfrist bankerott und ging nach Köln. Der nächste Impressario hieß Wussin, der den Capellmeister Bioni selbst nach B. brachte (1726). Dieser, ein sehr beliebter Componist, der sehr schnell schrieb, fing sogleich Cabalen an. Treu ward verdrängt. Nichts desto weniger war Wussin und auch noch ein Nachfolger desselben, Burigotti (1729), nicht glücklicher als der erste Impressario. Man setzte die Opern aus Musikstücken aller möglichen Componisten zusammen, man legte Tänze ein und Zwischenspiele, ohne dadurch das Ganze erhalten zu können. Ein Theatermaler Pantaleoni versuchte sich eben so unglücklich, und der Capellmeister Bioni übernahm daher 1731 selbst das Unternehmen und erhielt es bis 1734. Nach Fastnacht dieses Jahres ward mit Orlando furioso, womit vor 9 Jahren der Anfang gemacht worden war, die ital. Oper in Schlesien für immer geschlossen. Uebersieht man die Reihenfolge der Leistungen, so sind binnen 9 Jahren unter fünf verschiedenen Impressarien im Ganzen 41 verschiedene Opern gegeben wurden, von denen bei weitem der größte Theil für B. componirt worden. Neben den Italienern spielten auch deutsche Komödianten. Nach der preuß. Occupation Schlesiens erschien die Schönemann'sche Truppe, die (1740 gestiftet) in Hamburg angefangen hatte und das preuß. Privilegium erhielt. Bei dieser Truppe befand sich Eckhof, Starke (ein geb. Breslauer) und Krüger, noch jetzt als dram. Dichter genannt. Mehrere Stücke desselben traten zuerst in B. hervor. Schönemann gab sehr viele von ihm selbst aus dem Französischen übersetzte Stücke, und verschwindet 1750 aus B., weil er das preuß. Privilegium verlor. Die Ackermann'sche und Schuch'sche Truppe fanden sich ein. Schuch gab noch viele Possen mit Harlekin, improvisirte auch Stücke, und errang 1755 das Generalprivilegium als Komödienmeister für alle bedeutenden Städte im preuß. Staate. Er spielte in Berlin, B., Königsberg, Stettin, Magdeburg während des ganzen siebenjährigen Kriegs. B. galt für einen ungleich günstigeren Platz für deutsches Schauspiel, als z. B. Berlin, wo die franz. Schauspiele und die ital. Oper trotz Lessings Bemühungen den deutschen Vorstellungen hinderlich im Wege standen. Bei der Schuch'schen Gesellschaft befanden sich tüchtige Mitglieder, z. B. Brandes; Schuch selbst war namentlich ein geschickter Improvisator. Während bei der Schönemann'schen Truppe das franz. Element herrschte, hielt Schuch sich mehr an den Geschmack der ital. Buffonerien. Ein Anfang zur Theaterkritik wird auch schon gemacht in Schwarzenbergers Briefen über die deutsche Schaubühne (1769). Franz Schuch starb 1763 zu Frankfurt a. d. O., sein Sohn setzte das Werk des Vaters bis 1771, wo

auch er starb, fort. Für die Theatergeschichte B.s hatte Franz Schuch durch die Erwerbung des in der Taschengasse belegenen Hauses: Zur kalten Asche, welches er zum Theater eingerichtet hatte, viel gethan. Als seine Truppe verwaist war, bemächtigte sich der einträglichen breslauischen Concession, welche 1775 zum preuß. Privilegium wurde, Franz Wäser aus Dresden, der das Theater 1772 übernahm. Er beschränkte sich nur auf Schlesien und spielte den ganzen Winter über in B. Der Witwe Schuch zahlte er für das von ihr erworbene Komödienhaus 2360 Rthlr. Die Wäsersche Truppe war im Ganzen nur mittelmäßig. Es geht dies aus dem von Streit in B. bei ihrem hiesigen Auftreten 1772 begründeten theatralischen Wochenblatt hervor. Der Director starb 1781 und überließ seiner Witwe, geb. Schmidtscheider, das im Ganzen sehr einträgliche Unternehmen. Das Theatergebäude ward zu klein befunden und daher im Sommer 1782 abgetragen, an derselben Stelle aber ein neues nach Langhans (des Erbauers des brandenburger Thores in Berlin) Plane erbaut, das am 26. Dec. 1782 mit Babo's Trauerspiele: Oda, die Frau von zwei Männern, eingeweiht wurde, und welches in diesem Augenblicke noch steht. Damals fand man dies Gebäude vortrefflich. Es mißt der Raum für die Zuschauer 2688 Quadratfuß und etwa 800 Personen haben darin Platz. Die Bühne ist nur 20 Fuß hoch und 28 breit, aber 45 tief. Nach heutigen Ansichten ist das Gebäude ein höchst unbequemer Aufenthalt, und da die Stadt über 30,000 Einw. mehr zählt als damals, jetzt entschieden zu klein. Die bedeutendsten dramat. Künstler Deutschlands haben gleichwohl in diesem mangelhaften Hause theils als angestellte Mitglieder, theils als Gäste sich producirt. Die schlesischen Provinzialblätter, von Streit 1785 begründet, liefern eine ziemlich genaue Uebersicht dessen, was damals in theatralischer Hinsicht geleistet wurde. Das Repertoir ist sehr mannigfaltig. Alle classischen deutschen Stücke wurden gegeben (z. B. die Räuber und Kabale und Liebe, schon 1785), doch aber auch sehr viele Burlesken. Die heroische (ital.) Oper und die Operette, die Bretzner'schen, Jünger'schen, Iffland'schen Stücke wechseln ab. Unter den Schausp. glänzte besonders Schmelz, den schon Lessing bewundert hatte, Herr und Mad. Alexi, die Sänger Cartellieri und Frau, Veltheim und Frau; doch fand fast jährlich bedeutender Wechsel Statt. Einzelne Speculationen wurden sehr gemißbilligt, z. B. die Errichtung eines Kindertheaters. Die Kritiken hatten einen ernsten, aber entschiedenen Ton. Streit besonders übte dies Amt mit Würde. Der Schauspielerstand ward weder mit Geringschätzung behandelt, noch vergöttert. Das Interesse am Theater war aber allgemein und lebendig.





Allmählich ward das Regiment der Frau Wäser jedoch Gegenstand heftiger Anfeindungen; sie war eine tüchtige Schauspielerin, war aber heftigen Leidenschaften unterthan, welche sie abhängig von ihren Günstlingen machte. So entstand ein Schwanken der Verwaltung, das endlich einen heftigen literarischen Streit erzeugte. Die alten Vorwürfe, daß Frau Wäser nur ihren Geldvortheil im Auge habe, hätten noch lange fruchtlos sich wiederholt, wenn nicht eine Privatsache auf die öffentliche Angelegenheit gewirkt hätte. Der Professor Heinrich, damals Lehrer am Magdalenäum, ein einsichtiger, aber heftiger Mann, beschützte die Schauspielerin Mad. Diestel, welche mit der Directrice in Feindschaft lebte. Er griff Letztere sehr heftig in dem Bertuch'schen Journal für Luxus und Mode (1797) und in den schlesischen Provinzialblättern an. Dies erzeugte Lärm über Lärm. Es bildeten sich Partheien, man pfiff und pochte im Parterre, ohne recht zu wissen warum. Man wollte die Wäser los sein, und das Geschick kam allen Wünschen zuvor, indem diese schnell starb, das schlesische Theaterprivilegium aber somit schnell erledigt wurde. Nun wünschten alle Einsichtigen das Theater zum Nationaltheater erhoben zu sehen. Es bildete sich ein Verein von Actionairen unter dem speciellen Schutze des Civilgouverneurs der Provinz, Minister Hoym. Dieser Verein übernahm 1797 das Theater von den Wäserschen Erben für 12,350 Rthlr. (der ganze Actienfond betrug nur 16,000 Rthlr.), und es ward nun mittelst königl. Bestätigung privilegirtes breslauisches Theater. Das Gebäude bedurfte eines Umbaues im Innern, der im September 1798 vollendet ward. Zum Regisseur ward der brave Schausp. Scholz, zum Dramaturgen Professor Heinrich ernannt. Die Einweihung erfolgte am 9. Sept. An diesem Ereignisse nahm man überall Antheil. Ifflands Almanach enthält durch eine Reihe von Jahren hinreichende Beweise, in welchem Ansehen die breslauer Bühne stand, auf welcher Iffland, Fleck, Czechtitzky, die Schick u. Bethmann u. s. w. wiederholentlich und gern gastirten. Heinrich gab sein Amt schon 1801 ab; nach ihm haben besonders zwei verdiente Männer als Directoren viel geleistet, nämlich der Regierungsrath Streit und der Professor Rhode. Letzterer war ein Dramaturg der ersten Gattung, der die Schausp. für ihre Kunst zu begeistern verstand. Ueber dem höheren Gesichtspunkte übersah er das Praktische nie und unter seiner Leitung genoß das Theater eine Blüthe, deren sich noch jetzt Künstler, wie z. B. Anschütz in Wien, mit Freuden erinnern. Gleichen Eifer entwickelte der vielseitig gebildete Streit, mit welchem Rhode in jenem Amt mehrmals abwechselte. Außer diesen haben um die Direction der Bühne sich mehrere Kunstfreunde verdient ge=

macht, als Baurath Langhans und geh. Rath Heinke in den letzten Jahren der Verwaltung durch den Actienverein. Als Rhode mit einem Gehalt von 800 Rthlr. sein Amt begann (1804), hatten sich auch gegen die Verwaltung der Actionaire bereits viele Stimmen erhoben. In einer Broschüre: an den Schatten der Mad. Wäser, wurde das Ergebniß der veränderten Theaterdirection als ein gar kümmerliches dargestellt. Auch er hatte sich mit Widersachern zu plagen, die besonders in dem zu jeder Polemik immer bereiten Dr. Grattenauer (gest. 1838) ihren Vorkämpfer sahen. Er begründete eine von Kapf herausgegebene Wochenschrift: Wöchentliche Theaternachrichten aus B. (1805), die bis 1810 fortging. Das traurige Jahr 1806 wirkte in allen Vergnügungsangelegenheiten hemmend, jedoch ward, nachdem die Franzosen 1807 B. genommen hatten, eine für Lustbarkeiten desto empfänglichere Stimmung sichtbar. Indessen war zu sparen, Noth. Man beschloß Rhode's Stelle einzuziehen und die Schausp. auf halben Sold zu setzen. Rhode ging schon zu Anfang 1807 ab, nachdem er in einer Schrift die Theaterverhältnisse klar auseinander gesetzt hatte. Später übernahm er aus Streits Händen die Leitung noch einmal (1813—16). Das allgemeine Unglück der Zeit hatte die Actionaire gezwungen, eine Schuldenmasse von 12,000 Rthlr. zu contrahiren. Einzelne Theaterfreunde halfen durch Vorschüsse und Rhode steigerte durch seine Einsicht die Einnahmen, die 1814 gegen 43,000, 1815 gegen 45,000, 1816 gegen 53,000 Rthlr. betrugen. Allerdings sieht man in dem Verhältnisse der Ausgaben auch die vermehrten Ansprüche des Publikums, die besonders der Oper gelten. Letztere wollte man auch 1813 ganz abschaffen, was sich aber mit dem breslauischen Privilegium, das tägliche Vorstellung als Bedingung fordert, nicht vertrug. Die Oper war seit 1800 immer mehr ausgedehnt worden. Die alten Operetten von Dittersdorf u. s. w. machten allen classischen neuern Werken Platz. Von 1800 bis 1804 hatte Ebell, von da bis 1806 C. M. von Weber, von da an Bierey sie dirigirt. Sänger, wie Kaibel, Häser, Räder; Sängerinnen, wie die Bürde (geb. Hiller), die Schüler und Stock zierten die breslauische Oper. Es ist nicht möglich, auf die Talente des Schauspiels näher einzugehen, und zulässig, auf den Iffland'schen Almanach in dieser Hinsicht zu verweisen. 1809 kam der geniale Devrient nach B., der hier seine schönste Blüthenzeit verlebte, bis Iffland ihn 1814 nach Berlin entführte. Auch die Kilitschgy, spätere Mad. Schulz, ward eben dahin gerufen. Es ist dann immer so gegangen, daß B. als eine Pflanzschule für deutsches Drama betrachtet wurde, welche ihre entwickelten Früchte von dem Auslande, das sie besser belohnte,



Rthlr.

dann genossen sah. Erinnern wir an die Zeit bis 1824, wo Anschütz u d Frau (der jetzt berühmte Seidelmann war noch Anfän[illegible]melka, Stawinsky u. A. in B. glänzten. Die Oper hatte zumal an Mosewius und dessen Frau die trefflichsten Stützen. Viele Künstler, die bis zu der Zeit, wo der Actienverein die selbstständige Verwaltung des Ganzen aufgab, hier wirkten, leben noch in Deutschland zerstreut und erinnern sich dankbar einer Zeit, wo insbesondere durch Rhode's Einwirkung ein festes Zusammenspiel und ein guter Geist in den Vorstellungen waltete. Die bedeutendsten deutschen Künstler gastirten mit vielem Vortheile in B. Wir nennen nur beispielsweise die Schröder, Campi, den Sänger Gerstäcker u. A. Was die Kritik betrifft, so hatte seit 1810 etwa Karl Schall, der nie in amtlicher Verbindung zum Theater stand, freilich oft auch vernichtend, doch anregend gewirkt, und that dies seit 1820, wo er die breslauer Zeitung begründete, mit doppeltem Eifer. Auch für dram. Literatur erwies das Theater sich förderlich. Die Stücke von Schall, van der Velde, Rudolph vom Berge (das Haus Barcellona), von Holtei wurden durch dasselbe angeregt oder ins Leben gerufen. Schauspiele, wie z. B. Kleists Prinz Friedrich von Homburg, sind an wenigen Orten in solcher Vollendung als in B. gegeben worden. Dieser Flor dauerte bis etwa 1824. Es herrschte ein allgemeines lebendiges Interesse für die Bühne. Die Schausp. fühlten sich durch dasselbe gehoben, und wenn etwaige Ausfälle der Einnahmen durch wohlhabende Theaterfreunde gedeckt wurden, so zeugt diese Thatsache nur für die Bedeutung, welche man dem Theaterinstitute zugestand. In dieser Hinsicht hat sich in ganz Deutschland viel geändert. Die Klagen des Theaterdirectors in Göthe's Faust sind jetzt zehnfach gerechtfertigt. Zu Anfange 1823 waren in dem Verwaltungsausschuß der Bühne heftige Streitigkeiten ausgebrochen. Der Kassirer hatte am meisten Klage zu führen. Man sah die Schulden sich mehren und maß immer dem letzten Director die Schuld bei. Die Freude an der Sache wurde den damit Belasteten noch durch einen heftigen öffentlichen Lärm verbittert. C. v. Holtei, damals Theatersecretär, hatte die reizende Louise Rogée, eine mit Recht allbeliebte Schausp., geheirathet. Er verfeindete sich wegen einiger Arrangements mit den Schausp. und erhielt seine Entlassung, was den keineswegs bezweckten Abgang seiner Frau nach sich zog. Dies veranlaßte neue Beschuldigungen gegen die Direction, welche, da das neuerrichtete königstädter Theater mehrere tüchtige Mitglieder entzog, ohnedies Ursache zum Verdruß hatte. Die finanzielle Krisis kam dazu, genug, das Theater ward verpachtet und ist seitdem in dieser untergeordneten Stellung

geblieben, nachdem es 35 Jahre lang den Charakter eines freien Kunstinstituts behauptet hatte. Am 1. Januar 1824 begann die Pachtzeit des Capellmeisters G. B. Bierey, contractlich auf 10 Jahr, woraus aber nur 5 wurden. Es stellte sich bald heraus, daß Bierey, ein strenger Wirth, Beschränkung in den Ausgaben vor Allem bezweckte, zumal da er 2400 Rthlr. Pacht zu zahlen hatte. Bald gingen die bedeutendsten der Mitglieder, welche er übernommen, ab; namentlich Beckmann, Dittmarsch, Wagner, Mosewius, Schmelka, Stawinsky. Von allen Seiten erhoben sich unzufriedene Stimmen. An der Spitze derselben stand Schall, der in Folge seiner heftigen, ja vernichtenden Angriffe in einen denkwürdigen Injurienprozeß mit Bierey verwickelt wurde. Man kann nicht läugnen, daß Bierey ebenfalls tüchtige Künstler nach B. zog, als Haacke, Haaß, Mad. Hildebrand, Döring, der sich hier zuerst entwickelte. Allein das Ganze hatte das alte Ansehen verloren. Die Vorstellungen bekamen ein etwas handwerksmäßiges Aeußere, wogegen das Publikum, das allerdings den „Jocko" auspfiff, nichts machen konnte. Die Gastspiele Eßlairs, der Crelinger, Sontag und Tibaldi sind Glanzpunkte in der Zeit seiner Verwaltung, und die Aufführung des Weber'schen Oberon versöhnte ihm zuletzt einige Herzen. Die Gleichgültigkeit des Publikums gegen das Institut war merklich und nur die ökonomische Strenge des Pächters, der, wie es heißt, bei dem ganzen Unternehmen etwas gewonnen, konnte ihr trotzen. Es ging indessen so weit, das von Seiten der k. Regierung eine Ermahnung zu besserer Verwaltung, die weniger Aergerniß gewähre, erfolgte. Er ward des Geschäfts überdrüssig und erklärte öffentlich den Wunsch, daß sich Jemand finde, der in seinen Pacht träte. Dies wurde erfüllt. Der Schausp. Piehl aus Berlin und der Freiherr v. Biedenfeld pachteten das Theater. Die Verwaltung begann 1829. Hr. v. Biedenfeld jedoch nahm bald blos die Stellung eines Dramaturgen, mit Verzichtung auf Mitdirection, ein. Es kam mehr Leben in das Theaterwesen und die Absicht, auf Mannigfaltigkeit der Unterhaltung zu wirken, zog auch das Publikum mehr an. Eine ganz neue Oper, die Damen: Flache (spätere Piehl), Sutorius; die Männer: Schiansky, Köllner, Wiedermann, dazu glänzend ausgestattete Werke, wie die Stumme von Portici, die Belagerung von Korinth u. a., erregten natürlich sehr lebhafte Theilnahme. Gar bald zeigte sich indessen, daß über dem Streben nach dem Glänzenden, dem Publikum Sammlung für ruhige künstlerische Genüsse entzogen wurde. Man suchte das Piquante. Zu keiner Zeit wurde so viel Neues gegeben, das, wenn es auch schnell wieder verschwand, doch in seiner Flüchtigkeit von ent=





schiedener Wirkung war. Biedenfeld, leicht beweglich und enthusiasmirt, versuchte sehr Vieles und hat das Publikum jedenfalls mit dem Neuesten, was die Literatur des Dramas hervorbrachte, in Verbindung erhalten. Indessen bringt solches Speculiren den Nachtheil mit sich, daß alles sich selbst Ueberbieten zur Erschöpfung führen muß. Ein Ballet unter Occioni ward eingerichtet, so elegant, als man es in B. noch nicht gesehen. Die Anzahl der bedeutenden Gastspiele unter Piehl übersteigt die der früheren Directoren um Vieles. Wir nennen nur die Namen: Rebenstein, Seidelmann, Schmelka, Kunst, Spitzeder, Genast, Birch-Pfeiffer, Beckmann, Stawinsky, Bader, Babnigg, Anschütz, Vio, Wüst. Man griff auch zu allerhand Nebenmitteln, als zuletzt in der Verwaltung selbst Unordnung ohne Maß eingerissen war, und gab Redouten im Theater, bisher unerhört. Den Vorwurf der Trägheit kann man dieser Direction nicht machen, eher den der Planlosigkeit. Fand man früher eine gewisse Engherzigkeit, so vermißte man jetzt moralische Haltung, welche durch den Schein einer gewissen Genialität nicht ersetzt werden kann. Dies erregte die Gegner. Man schritt zu neuer Verpachtung und wählte Holtei und Remie, die es ausschlugen, worauf Haacke die Pacht von 1834 bis 1838 erhielt. Dieser begann mit dem sichtbaren Streben, das classische Schauspiel wieder ins Leben zu rufen. Bald war eine Gesellschaft, wie Dessoir und Frau, Schunke und Frau, Haacke, Reger, von Perglaß, der Komiker Wohlbrück u. A., zu Darstellungen wohl befähigt, die sich den besten in Deutschland näherten, z. B. Bauernfelds Bürgerlich und romantisch, konnte dafür einen genügenden Beweis liefern; dagegen wurde die immer kostspielige Oper vernachlässigt, die von dem Musikdirector Seidelmann, einem unter Piehls Direction erfreulich herangebildeten Künstler, sonst mit Eifer geleitet ward. Bald zeigte sich, daß die Haacke'schen Prinzipien den Neigungen des Publikums entgegen liefen. Er selbst fing an, diese zu probiren und warf sich auf Contrahirung von Gastspielen, die sehr viel kosteten und das Repertoire störten. B. lernte die Schröder-Devrient, die Carl, Peche, Pirscher, Rettig, Hagn, Bauer (welche 3 Jahre hinter einander Furore machte), ferner Mantius, Pöck, Breiting kennen, sah Holtei, Döring, Löwe, Rott u. A. wieder und jubelte, während die Direction vom Tage ihres Beginnens an sich das eigne Grab grub. Der Grund dafür lag zunächst in einem nicht zu verkennenden Eigenwillen Haacke's, der auch dann nicht nachgab, wenn schon Gefahr drohte, und besonders in einer praktischen Unfähigkeit, das Kaufmännische des Geschäfts zu leiten. An technischem Geschick und an künstlerischer Ein=

ſicht fehlte es ihm keineswegs. Selbſt ein denkender, wenn auch hier und da manierirter Schauſp. und gewandter Regiſſeur, hätte er ohne jene unpraktiſche Seite, welche ihn Denjenigen, die es wohl mit ihm meinten, mißtrauen lehrte, und eine gewiſſe Sorgloſigkeit, die ſich in öffentlichen Reden, er gab ein Blatt: der Theaterfreund, ſelbſt heraus, mehr, als in geſpannter Aufmerkſamkeit auf Thaten gefiel, zuverläſſig das Inſtitut in einem gewiſſen Anſehen erhalten. Selbſt die von ihm früher vernachläſſigte Oper erhob er auf kurze Zeit, wo die Damen Schobel, Meyer und Mejo, die Herren Schmidt, Prawitt und Hauſer ein ehrenwerthes Enſemble bildeten, zu einem gewiſſen Anſehen. Es war aber das Ganze ein von Haus aus baufälliges Gebäude. Die verdeckten Schäden wucherten immer weiter. Die Schuldverbindlichkeiten erſtiegen die Höhe von, wie es heißt, 56,000 Rthlr., und das Failliſſement brach im Sommer 1838 aus. Die Theatermitglieder ſpielten 14 Tage auf eigene Rechnung. Dann übergaben die Actionaire dem Herrn Neumann auf 2 Jahre die Pacht des Theaters. Dieſe unter großen Schwierigkeiten begonnene Unternehmung iſt noch zu jung, als daß ſich ſchon jetzt von einem Reſultate reden ließe. Längſt hatte man eingeſehen, daß das alte Theatergebäude nicht mehr dem Bedürfniſſe der Zeit entſpreche. Schon vor 30 Jahren wollte man ein neues auf dem Blücherplatze bauen, doch zerſchlugen ſich alle desfallſigen Pläne immer wieder ſchnell. So geſchah es denn, daß verſchiedene Perſonen nach und nach ſich um die Erlaubniß, eines zu bauen, bewarben. Zu Ende 1836 ward aber durch Cabinetsordre erklärt, daß nur auf einen Antrag der Actionaire, als der einmal Berechtigten, eingegangen werden würde. Der Oberpräſident Schleſiens, von Merckel, ſtellte ſich um dieſe Zeit an die Spitze des ſchwierigen Unternehmens, einen neuen Actienverein zu bilden, wobei der Umſtand, daß der gerade Statt findende Provinziallandtag die ſchleſiſchen Stände in B. verſammelt hatte, die Sache einigermaßen unterſtützte. Es bildete und conſtituirte ſich ein von dem Staate mit dem ausſchließenden Privilegium verſehener Actienverein, der gegen 70,000 Rthlr. aufbrachte. Ein Zuſchuß von 40,000 Rthlr. ward Seitens des Königs bewilligt, gegen Uebernahme der Verpflichtung zu allmähliger Amortiſation in jährlichen, ſehr mäßigen Raten. Ein freier Platz am Schweidnitzerthor ward gleichfalls der königl. Gnade verdankt und der Bau dem Baurath Langhans, dem Sohne des Erbauers des alten, übergeben, nachdem bei einer Concurrenz mehrerer Pläne der ſeinige als der zweckmäßigſte erkannt worden. Zu Ende des Jahres 1840 hofft man, dies neue Theater einweihen zu können. Die bisherigen Theaterverhältniſſe der Stadt wer-





den sich damit ändern. Ansprüche und Kosten werden wachsen, aber auch sehr Viele, die den Aufenthalt in dem alten, unbequemen Hause scheuen, für den Theaterbesuch gewonnen werden. Bald wird die Bevölkerung B.s die Zahl 100,000 erreichen. Der Umstand, daß vermehrter Verkehr mit den größern Provinzialstädten die Anzahl anwesender Fremden vermehrt, daß eine blühende Universität am Orte ist, daß sich 30 Meilen in die Runde kein stehendes Theater befindet, dies Alles kommt dem Unternehmen zu Gute. Ob nun dasselbe von dem Actienverein selbst geleitet oder verpachtet werden möge, die Vermuthung, daß die Anstalt bei einsichtiger Leitung nicht blos bestehen, sondern auf der Höhe einer wirklichen Kunstanstalt sich erhalten könne, ist in jeder Hinsicht begründet und es reiht sich hieran die Hoffnung auf Erfüllung. Vgl. Mathessons musikal. Ehrenpforte, Schütze Hamburger Theatergeschichte und die verschiedenen Broschüren und Tagesblätter, die im Verlaufe der Darstellung genannt wurden. (August Kahlert.)

**Bressan**, 1) Mitglied des Théâtre des Variétés, ist einer der ersten Liebhaber und besten Schausp. von Paris. Das Théâtre français hat ihm glänzende Offerten gemacht und er stand auf dem Punkte, sie anzunehmen, lehnte sie jedoch nach reiflicher Ueberlegung ab, da er glaubte, durch größere Uebung noch höher steigen zu müssen. Eleganz im Benehmen, Anmuth in der Stimme, ein sanftes, ausdrucksfähiges Gesicht, Wärme der Sprache und Darstellung, das sind die Eigenschaften, welche die Aufmerksamkeit des Publikums, wie der dram. Dichter auf ihn gelenkt haben. — Kürzlich hat er sich verheirathet mit 2) (Mad. B., geb. Dupont), ein bewegliches kleines Frauchen mit höchst schelmischen Augen, ist sehr beliebt in naiven Liebhaberinnen und muntern Mädchen. Ihr Wuchs ist elegant, ihr Blick voll Ausdruck, ihr Wesen voll Feinheit; sie spielt mit Anmuth und Gewandtheit. (A.)

**Brest** (Theaterstat.), Hauptstadt des franz. Departements Finisterre, mit 24,000 Einw., einer Seeakademie und dem besten Hafen Frankreichs. Der Zusammenfluß von Fremden in B. wirkt günstig auf das Theater und die Stadt hat nicht allein ein schönes und geräumiges Schauspielhaus, sondern gehört auch zu den 32 Provinzialstädten Frankreichs, die ein stehendes Theater unterhalten.

**Bret** (Antoine), geb. 1717 zu Dijon, schrieb Fabeln, Gedichte, Lustspiele und Romane, war aber in Allen nur mittelmäßig. Er würde vergessen sein, wenn man ihm nicht eine gute Ausgabe von Molière's Werken mit grammatikalischen, historischen und kritischen Notizen, 1773, verdankte. Er hat folgende Stücke geschrieben: la double extravagance;

le faux génèrenx; l'école amourense; le jaloux; l'entêtement; la fausse confiance u. s. w., sie erschienen 1765 und 1778. Er starb zu Paris 1792. (R. S.)

**Brĕton de los Herrēros** (Don Manuel), geb. zu Guel in Logrono 1800, erhielt seine Bildung in Madrit und diente später sowohl im Heere als im Verwaltungsfache, zog sich aber nach der Restauration gänzlich zurück. Schon im 17. Jahre debutirte er mit dem Lustspiele: A la vejez viruelas, welches troß mancher Mängel großen Beifall fand. Kurz nacheinander folgten nun die Lustspiele: Los dos sobrinos, El ingenuo, A Madrid me vuelvo, La valsa illustracion, Marcella, Un tercero en discordia, Un novio para la niña, El hombre gordo, Todo es farsa en esto mundo, Achaques á los vicios, La redaccion de un periódico und El poeta y la beneficiada; ferner die Dramen: Elena und Merope, nebst einer großen Anzahl Uebersetzungen, so daß er der Bühne über 120 Stücke geliefert. B. ist einer der gefeiertesten Dichter Spaniens und der populairste von allen; seine Sprache ist gefällig, leicht und doch auch kräftig und erhaben, seine Lustspiele sprudeln von pikantem Witz und feiner treffender Satyre; weniger reich an Erfindung wirkt B. besonders durch consequente Charakteristik, wahrhaft komische Situationen und eine nie stockende Beweglichkeit und Lebendigkeit der Handlung. Auch seine sonstigen Dichtungen werden sehr gerühmt. Vgl. Brockhaus Conversations-Lexikon der Gegenwart. (R. B.)

**Bretzner** (Christoph Friedrich), geb. 1748 zu Leipzig, erlernte die Kaufmannschaft und war bis zu seinem Tode Mitinhaber einer Handlung zu Leipzig, ein pünktlicher, redlicher Geschäftsmann und angenehmer Gesellschafter. Lebhaften Geistes und nicht ohne komisches Talent, schrieb er in seinen Erholungsstunden Theaterstücke, die meist gut angelegt, nicht aber in gleicher Weise durchgeführt waren. Dennoch gefielen sie, wurden häufig gegeben und einige davon erhielten sich sogar bis in die neueste Zeit auf der Bühne. Dahin gehören: das Räuschchen und der argwöhnische Liebhaber. Auch im Singspiel und der Oper versuchte sich B., von denen seine Belmont und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail, durch Mozart's Composition unsterblich ward. Einen Roman: Leben eines Liederlichen, entwarf er nach Zeichnungen von Hogarth. Er starb 1837. (E. W.)

**Bretāgne** (Tanzk.), ein veralteter franz. Tanz, der nur von Zweien getanzt wurde.

**Brewer** (spr. Bruher, Anthony), engl. Dichter unter Karl I., beförderte das Emporkommen der britischen Bühne durch das Lustspiel: the country-girl (1647), und das Trauerspiel: the love-sick King (1655), die beide, jenes von





Leonard 1677, dieses 1680, unter verändertem Titel umgearbeitet erschienen sind. Ein anderes Stück: Lingua, soll nach Ein. auch von B. herrühren. (M.)

**Briccius** (Johannes), geb. zu Rom 1581, war für das Polstermacherhandwerk bestimmt und seine Neigung für wissenschaftliche Beschäftigung wurde vom Vater mit Gewalt bekämpft und er sogar von allem Lesen fern gehalten. Dennoch lernte er im Verborgenen nicht allein Lesen und Schreiben, sondern sogar Philosophie, Mathematik und Redekunst. Später bildete er sich durch classische Lectüre selbst zum Dichter aus und schrieb viele treffliche Komödien. Die Noth machte ihn auch eine Zeit lang zum Schausp., zum Maler und zum Musikdirector und er trieb dies Alles mit Erfolg. B. starb 1646. Ueber 50 Schriften von ihm sind gedruckt erschienen. (R. B.)

**Brief.** Als häufig vorkommendes Requisit (s. d.) ist die richtige Form, das Siegeln, Adressiren u. s. w. der B.e von Wichtigkeit. Man schreibt zwar alle B.e, Actenstücke, Zeitungsartikel, die auf der Bühne gelesen werden müssen, aus, aber der fleißige Schausp. wird dessen ungeachtet den Inhalt des Ausgeschriebenen auswendig lernen, um vor jeder Störung, die fehlerhaftes Ausschreiben, unrichtige Vertheilung u. s. w. herbeiführen könnte, gesichert zu sein. Beim Ausschreiben der Rollen (s. d.) werden diejenigen Stellen des Buches kenntlich bezeichnet, welche zum Lesen auf der Bühne besonders ausgeschrieben werden müssen, und zu den Obliegenheiten des Souffleurs gehört es dann, vor dem Anfang der Vorstellung die deutlich, auf starkem Papier geschriebenen und entsprechend gesiegelten B.e entweder dem Requisiteur oder denjenigen Schausp. selbst zu übergeben, welche dieselben zu bringen haben. Gut ist es auch, wenn der Souffleur diese B.e erst denjenigen Schausp. zur Durchsicht gibt, die dieselben zu lesen haben. Was die Form der B.e betrifft, so versteht es sich wohl von selbst, daß man auch hierin den gegebenen Bedingungen zu folgen hat. Ein billet doux (poulet) darf nicht wie ein Antwortsschreiben aus Ministerien aussehen. Will der Souffleur nach jeder Vorstellung die so gebrauchten B.e sammeln und zu künftigen Vorstellungen aufbewahren, so erspart er sich dadurch eine große Mühe. Ueber das Schreiben, Siegeln und Lesen der B.e auf dem Theater, siehe diese einzelnen Artikel, sonst auch Ausschreiben. (L. S.)

**Brifaut** (Charles), geb. 1780 in Dijon von armen Eltern. Schon früh zeigte er Talent für Poesie und zeichnete sich durch Anmuth und Eleganz des Styles aus. Er hat folgende dram. Werke geschrieben: Ninus second, Tragödie, die viel Beifall fand; Jeanne Gray, Tragödie, die 1814

aufgeführt wurde, aber Manuscript blieb; Charles de Navarre, Tragödie, die wenig Beifall fand. Er ist auch mit Dieulafoi Verfasser der Oper: Olympie, mit Musik von Spontini, die 1820 in Paris ohne Erfolg aufgeführt wurde. (R. S.)

**Brighella**, ital. Charaktermaske, s. Italienisches Theater.

**Brigittenorden** (eigentlich Orden der heil. Birgitta), gestiftet von Birgitta von Schweden 1348, erlangte jedoch wenig Ausbreitung und verlor sich in andern geistlichen Orden. Ordenstracht: grau wollene Kutte und Mantel; die Geistlichen auf der linken Brust ein rothes Kreuz mit einer Hostie in der Mitte, die Diaconen einen weißen Kreis mit vier rothen Flammen, die Laienbrüder ein weißes Kreuz mit fünf Blutflecken. (B. N.)

**Brillant** (Musik), 1) glänzend, blendend, lebhaft, eine Vortragsbezeichnung; 2) ein Musikstück, welches die höchste Bravour erheischt; 3) (Schmuck), s. Diamant. (7.)

**Briōche** (Jean), geb. um 1650, Zahnarzt und Charlatan von geringer Gewandtheit; als sein Geschäft nicht mehr ging, sann er auf einen andern Erwerbszweig und erfand um 1680 das Marionettentheater, womit er Frankreich und die Nachbarländer durchzog und viel Geld verdiente. In der Schweiz wurde er als Zauberer festgenommen und so lange gefangen gehalten, bis er den Mechanismus seiner Puppen klar gemacht hatte. Er starb um 1700 zu Paris. (B.)

**Brioso** (ital.; Musik), feurig, lebhaft, munter, eine Vortragsbezeichnung.

**Brisés** (franz.; Tanzk.), Tanzschritt aus der Kategorie der Entrechats. Man macht ihn nur mit beiden Füßen in der Luft, wobei die Füße sich kreuzen und eine Bewegung machen, welche der Handhabung eines Strickzeugs ähnlich sieht, wobei die Nadeln eine Masche knüpfen. Es gibt B. rechts und links, unten und oben, vorn und hinten, im Drehen auf einem Fuße und auf beiden Füßen. (H...t.)

**Brīstol** (Theaterstat.), Hauptstadt der Grafschaft Somerset in England, mit 110,000 Einw., einem schönen Hafen und einer Marineschule; hat ein schönes, geräumiges Schauspielhaus und gehört zu den besten Provinzialtheatern Englands. Vgl. Englisches Theater.

**Brīzard** (Jean Baptiste, genannt Britard), geb. zu Orleans 1721; früher Maler, wandte sich aber bald, von der Direction einer wandernden Truppe zu Valence veranlaßt, der Schauspielkunst zu. Durch das Umschlagen eines Schiffs, wo er sich mit Mühe an einem Ringe vor dem Ertrinken rettete, bleichten auf einmal seine Haare und diese weißen Haare und eine edle Figur erhöheten den Eindruck,





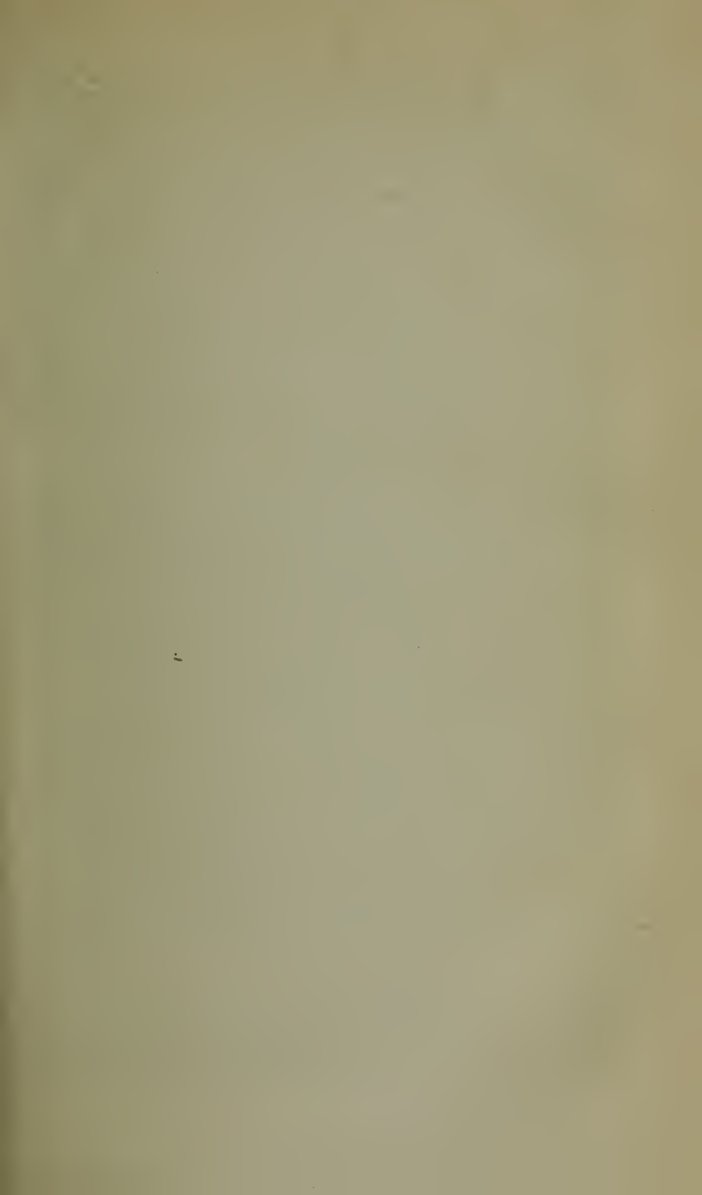
den er auf der Bühne hervorbrachte. Sein Spiel war einsichtsvoll, feurig, aber immer voll Würde und Empfindung, wenn er sanfte Gefühle auszudrücken hatte; lange Zeit spielte er bei reisenden Truppen in der Provinz, bis der Ruf seines Talentes nach Paris drang und ein königl. Befehl ihn 1757 zum Théâtre français rief. Der alte Horace von Corneille, König Lear von Ducis und Heinrich IV. in Partie de chasse, waren seine bewundertsten Rollen. Wenn er den Lear spielte, sagte man in Paris: Allons voir le roi B.! Er war es auch, der Voltaire nach einer Darstellung des Brutus auf das Verlangen des Publikums mit Lorbeer bekränzte und zu dem dieser Dichter sagte: Sie machen mich unzufrieden mit mir selbst, denn Sie haben im Brutus Schönheiten entwickelt, an die ich bei der Dichtung nicht gedacht habe. Bis 1786 blieb B. der vergötterte Liebling des Publikums, dann nahm er als Heinrich IV. vom Publikum Abschied und zog sich vom Theater zurück; dieser Tag war ein Trauertag für Paris und alle Zeichen der Liebe und Verehrung wurden dem Scheidenden zu Theil. 5 Jahre noch lebte B. auf seinem Landgute Gros-Caillou, wo er 1791 starb. (R. S.)

**Brīzzi** (Anton), geb. zu Bologna 1774, bildete sich unter Masso und wirkte von 1793—1800 als Tenorist an den großen Theatern Italiens. 1801 kam er zur ital. Oper nach Wien, wo er mehrere Jahre blieb, dann ging er nach München, wo er fast 20 Jahre lang die Zierde der Oper und der Liebling des Publikums war. B.'s Tenor war in der Blüthenzeit eben so umfangreich, als kräftig und angenehm; sein Vortrag zeugte von der gründlichsten musikal. Bildung und einer warmen und tiefen Empfindung. Dabei war sein Darstellungstalent, besonders in heroischen Parthien, ein bedeutendes. Mehrere ausgezeichnete Sänger, z. B. Bader, haben ihm mit glänzendem Erfolge nachgeeifert und danken seiner Unterweisung einen Theil ihrer Triumphe. Vor 12—15 Jahren zog er sich vom Theater zurück, beschäftigte sich aber noch fortwährend mit der Ausbildung junger Talente. (3.)

**Brocard** (Dem.), eine Schülerin Fleury's, debutirte um 1825 in Paris auf dem Odeon und blieb bei diesem Theater bis ihr wachsender Ruf ihr ein Engagement bei dem Théâtre français gewann; hier blieb sie 2 Jahre, zog sich dann aber 3 Jahre ganz von dem Theater zurück. Das Publikum vermißte bald das vielversprechende junge Mädchen und so ward sie neuerdings engagirt und in naiven und muntern Rollen stets so gern gesehen, daß mehr als ein Dichter ihr den günstigen Erfolg seines Stückes verdankt. (A.)

**Brōckmann** (Johann Franz Hieronymus, n. And. Franz Karl), geb. 1745 zu Gräz im Steyermärki-

schen. Sein Vater, ein Zinngießer, gab ihn in seinem 12. Jahre zu einem Barbier in die Lehre. Bald darauf ward er Bedienter eines Offiziers, entfloh aber von ihm wegen schlechter Behandlung. Von Mönchen aufgefangen, die ihn dem Kloster bestimmten, entwich er abermals, gerieth dann zu einer Seiltänzertruppe, die zugleich kleine Schauspiele gab; bei dieser Truppe betrat er 1760 in Laibach zum erstenmal die Bühne, entfloh jedoch nach 10 Monaten abermals, versuchte sich hierauf als Schreiber und kehrte 1762 zu seinem Vater zurück. Als man aber Miene machte, ihn aufs Neue dem Barbierhandwerk zuzugesellen, ging er mit Einwilligung seines Vaters wieder zu einer herumreisenden Theatergesellschaft (der Bodenburg'schen), mit der er 1762—65 Marburg, Klagenfurt, Laibach, Triest, Warasdin, Esseck und Temeswar bereiste. 1765 heirathete er die Tochter der Directrice (Maria Theresia, geb. Bodenburg, gest. 1798), ging mit ihr 1766 nach Wien, dann 1768 zur Kurz'schen Gesellschaft, wo er als Crispin, sie als Colombine debutirte, sie aber 1769 schon einem Rufe nach Wien folgte. Er blieb jedoch bei der Gesellschaft, die die Städte Würzburg, Frankfurt, Mainz, Köln und Düsseldorf besuchte, bis zum J. 1771, wo er von Schröder nach Hamburg verschrieben ward, und als Nelson in der Freundschaft auf der Probe und Medon im Codrus debutirte. Ob er sich gleich durch eine vortheihafte Bildung, Anstand und Leichtigkeit auszeichnete, so wollte er anfänglich doch nicht gefallen; im Codrus mißfiel er sogar. Man warf ihm Fremdheit des Dialects und weinerlichen Ton vor; nur Schröder war vielleicht der Einzige, der sich nicht abhalten ließ, Anlagen zu erkennen, die einst allgemein bewundert werden sollten. Als Reinecke und Möller nur für B.s Unvollkommenheiten Augen hatten, und sogar Borchers sich verleiten ließ einzustimmen, erwiederte ihr Meister: „Er wird Euch Allen noch Sand in die Augen streuen!" und der Erfolg bestätigte eine Prophezeihung, mit der man damals Scherz trieb. Aber freilich hielt sich auch B. nicht zu gut, über jede neue Rolle die Belehrung Schröders einzuziehen, und dieser war vorsichtig genug, ihn nicht eher wieder im Trauerspiele auftreten zu lassen, bis er die Anstößigkeit der Sprache und des Spiels überwunden hatte. 1773 errang B. endlich durch seinen Essex, in der Gunst der Fürsten, das Ansehen eines großen tragischen Schausp. 1776 ward Hamlet nach Schröders Bearbeitung gegeben. B. war Hamlet, und von jetzt an begründete sich sein großer Ruf, der von Hamburg aus bald ganz Deutschland durchzog; Deutsche und Engländer setzten ihn keck Garrick an die Seite. Hamlet und B. waren in Hamburg an der Tagesordnung des Gesprächs und des Gesangs, beschäftigten die zeichnenden Künste

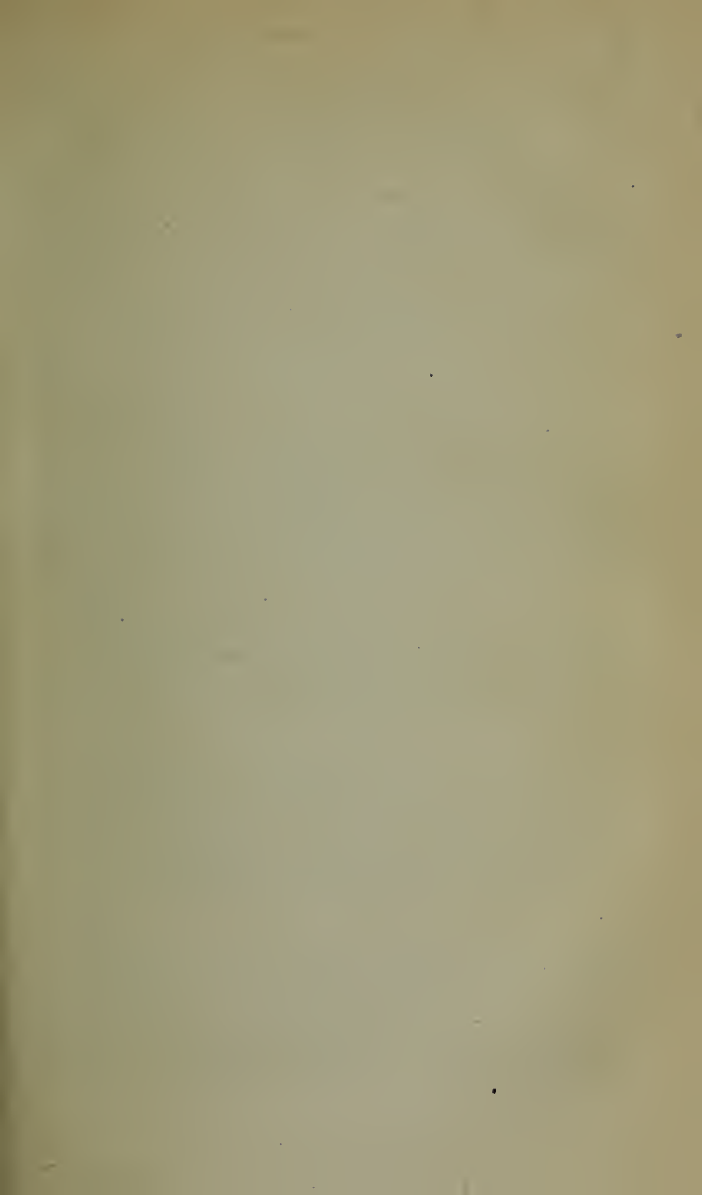


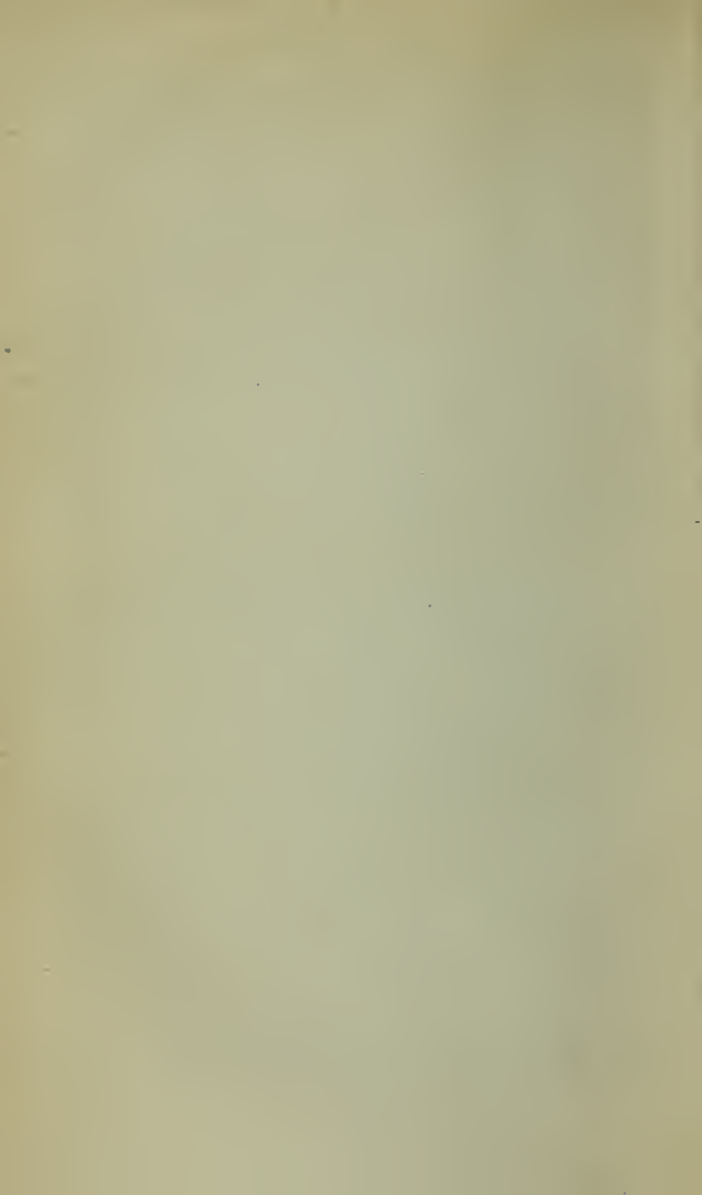


und standen im getriebenen Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden. Das führte endlich auch den würdigen Reimarus, trotz wiederholter Gegenvorstellungen seines Kutschers, der dem befremdlichen Befehl allen Glauben versagte, ins Theater, das er vielleicht nicht besucht hatte, seit er England verlassen. „Das ist recht gut," sagte er zu seinen Begleitern, „das darf Euch gefallen; aber was sprecht Ihr nur allein von B.? Auf den Geist seht! den Geist bewundert! Der kann mehr, als die Andern zusammen!" Den Geist spielte damals Schröder. So gelangte B. zu dem Ruhme, mit dem er 1778 Hamburg verließ, um einem Rufe des Kaisers Joseph nach Wien zu folgen, wo er mit 2000 Fl. jährlichen Gehalts engagirt ward. Vor seinem Abgange dahin besuchte er Berlin als Gast, wo er Ende 1777 zum ersten Male als Hamlet auftrat und ihn 11 Mal wiederholte. Er gab ferner den Major in Minna von Barnhelm 2 Mal, den Beaumarchais in Clavigo 3 Mal, den Fürsten im Edelknaben ꝛc. Anfangs 1778 schied er von Berlin als Hamlet, wo ihm eine Ehre wiederfuhr, die in unsern Tagen kaum eine mehr ist. Er ward nämlich, was vorher keinem Künstler geschehen, hier zum ersten Male hervorgerufen. Von Chodowiecki ward er mehrmals in Kupfer gestochen, und Abramson verewigte auf vielfältiges Verlangen sein Andenken durch eine silberne Denkmünze *), die erste, die zu Ehren eines deutschen Künstlers geschlagen wurde. — In Wien debutirte er als Essex. Die geschäftige Kabale wußte es dahin zu bringen, daß er Anfangs nicht gefiel; jedoch wuchs trotz dem der Beifall mit jeder Rolle, und der Kaiser selbst ertheilte ihm persönliche Auszeichnungen. Sein Bildniß als Montalban in Lanasse hängt in der Gallerie der k. k. Hofschauspieler in Wien. 1789 wurde er alleiniger, vom Kaiser aufgestellter Director der Hofbühne und auf Reisen gesandt, um neue Mitglieder zu engagiren; 1791 wurde das Directorat jedoch einem Cavalier anvertraut. 1785 und 1787 besuchte er abermals Hamburg als Gast und 1803 Berlin und Leipzig. Er war damals (1803) schon in das Väterfach übergegangen und spielte auch diese, sowohl Heldenväter, als bürgerliche und komische, mit der größten Virtuosität und dem tiefsten Studium. Er st. am 12. April 1812. — B.s Glanzperiode datirt sich von 1773 an, bis gegen das Ende des vor. Jahrh. In dieser war er nächst Fleck

*) Auf dem Avers das Bildniß des Künstlers mit der Umschrift: **Brockmann actor utriusque scenae potens.** Auf dem Revers: **Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit.** Im Abschnitte: **Berolini die I. Januarii 1778.**

der erste Helden=, Liebhaber= und Charakterspieler Deutschlands. Er war ein schöner Mann, dem seine auffallende Aehnlichkeit mit Lessing bei Kunstrichtern gern das Wort redete. Auge und Gesicht waren ausdrucksvoll und feurig, seine Stimme blieb in ihren leisen und lauten Tönen wohlklingend, in ihm wohnte eine richtig denkende und tieffühlende Seele, er besaß Stolz, Anstand und Lebhaftigkeit. Keine günstige Begleitung, kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm, aber die Heftigkeit selbst. Die innere Gluth, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern; der Fleck den Zügel schießen ließ, ohne die Gleise zu verlieren, blieb B. versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn, aber er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch. Was er jedoch an dem wahren Ausdruck dieser Leidenschaft nicht erreichte, das traf und vergütete er, belohnend und reichlich, in allen sanftern Zügen und Uebergängen der Menschlichkeit, des Mitleids und der Rührung. Was ihn außer der Bühne zu einem der angenehmsten Gesellschafter machte, konnte auch auf der Bühne nicht mißfallen. Das Liebkosen, welches die Herzen bestach, der Blick, der Alles ausdrückte, was er wollte, das Gesicht, dem ohne Verzerrung gelang, zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen, der Stolz, der in seiner Herablassung Stolz blieb, die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz machte, sind nie glücklicher ausgedrückt, als durch ihn. Auch kleidete ihn manches Andere, auch verstand er wohl, was er nicht in höchster Vollendung auszudrücken vermochte, auch zog er sich glücklich aus unbesiegten Schwierigkeiten und war immer, wie Iffland, auf der Bühne zu Hause. Mit einem Worte war er das, womit ihn Iffland einst dem Referenten dieses bezeichnete: „die personifizirte Wahrheit". Letzterer hatte nur das Glück, B. erst 1803 in Leipzig, wo er, wie oben bemerkt, gastirte, zu sehen, und zwar in den Rollen des Oberförsters in den Jägern und im Vaterhause, des Viertelsmeisters Wolf in den Hussiten vor Naumburg, des Dallner in Dienstpflicht und Odoardo in Emilie Galotti. — Höchste Natur, Ruhe, Klarheit, Würde, Kraft, immer noch sonores Organ, was nur zuweilen, wie Castelli schon richtig bemerkte, da es so viele Tonbiegungen und Abstufungen zuließ, hier und da etwas zu grell und singend wurde, wiesen noch damals auf oben beschriebene höchste Glanzperiode hin, ohne das Gefühl dem Beschauer zu hinterlassen, was ihn beim Anblick einer schönen Ruine ergreift. Der Tempel stand noch in der Beleuchtung der Sonne, die den Abend zwar ahnden, aber noch nicht bemerken und empfinden läßt. Vgl. Ersch und Gruber Encyklopädie, 13. Thl. S. 67. Mayers Biographie Schröders und





fast alle Jahrgänge des gothaer Theater=Kalenders, die sich mehr oder weniger mit B. beschäftigen. (Z. F.)

**Brodequin** (franz.), so v. w. Cothurn.

**Broderie** (franz.; Musik), die Verzierungen eines Tonstückes, besonders im Gesange.

**Brömel** (Wilh. Heinr.), geb. 1754 zu Loburg im Magdeburgischen, eine Zeit lang angestellt bei dem Theater in Hamburg, dann Kriegsrath in Berlin, starb daselbst 1808. Bearbeiter von Romanen aus dem Engl. und Franz. und Verfasser mehrerer Dramen und Lustspiele, welche theils in seinen Beiträgen zur deutschen Bühne, Dessau und Leipzig 1785, theils in dem k. k. Nationaltheater, theils einzeln erschienen sind. Hierunter: der Adjutant, Hamburg 1780; Gideon von Tromberg, Leipzig 1785; Stolz und Verzweiflung, ebend. 1794. (M.)

**Brohan** (Dem.), geb. zu Paris 1807, ward im Conservatoire erzogen, spielte zuerst in den Provinzen, ward dann, 16 Jahre alt, auf dem Odéon für 2. Soubretten, und nachdem sie auf 2 Jahre nach Rouen gegangen, für ein erstes Fach im Odéon engagirt. Nach Auflösung dieses Theaters ging sie zum Vaudeville über, wo sie sehr gern gesehen wird. Sie hat als Soubrette ein freies, lebhaftes Spiel, überschreitet nie die Grenzen des Anständigen und ist sehr schön. (R. S.)

**Bromius** (Myth.), so v. w. Bacchus.

**Bronner** (Georg), Director der Oper zu Ende des 18. Jahrh. zu Hamburg, componirte die damals mit Beifall gegebenen Opern: Narcissus, Procris, Venus, Philippus und Berenice, die allenthalben sehr gefielen. Später wurde B. Organist an der heil. Geistkirche zu Hamburg und starb 1724. (3.)

**Bronteum** (Theatermaschinerie), bei den Theatern der Alten die Maschine zum Donnern. Es waren lederne Säcke oder Krüge mit runden Steinen angefüllt, die in einen metallnen Kessel geschüttet wurden. Der vorhergehende Blitz wurde durch geschliffene Metallplatten hervorgebracht, die man gegen einen glänzenden Gegenstand (gegen die Sonne, ein Feuer) hielt und schnell herumdrehte. Vgl. Blitz und Donner. (W. G.)

**Brooke**, 1) (Henry), geb. 1706 zu Ratavan, schrieb die Trauerspiele: Gustav Wasa, Graf von Westmoreland, Graf Essex u. a. m., außerdem mehrere Lustspiele, Opern und Romane. In seinen dram. Arbeiten ist besonders die Anlegung des Planes und eine feste Charakterzeichnung zu rühmen, doch leiden sie häufig an sprachlichen Mängeln. B. st. 1783 zu Mullingar. 2) (Francisca, geb. Moore),

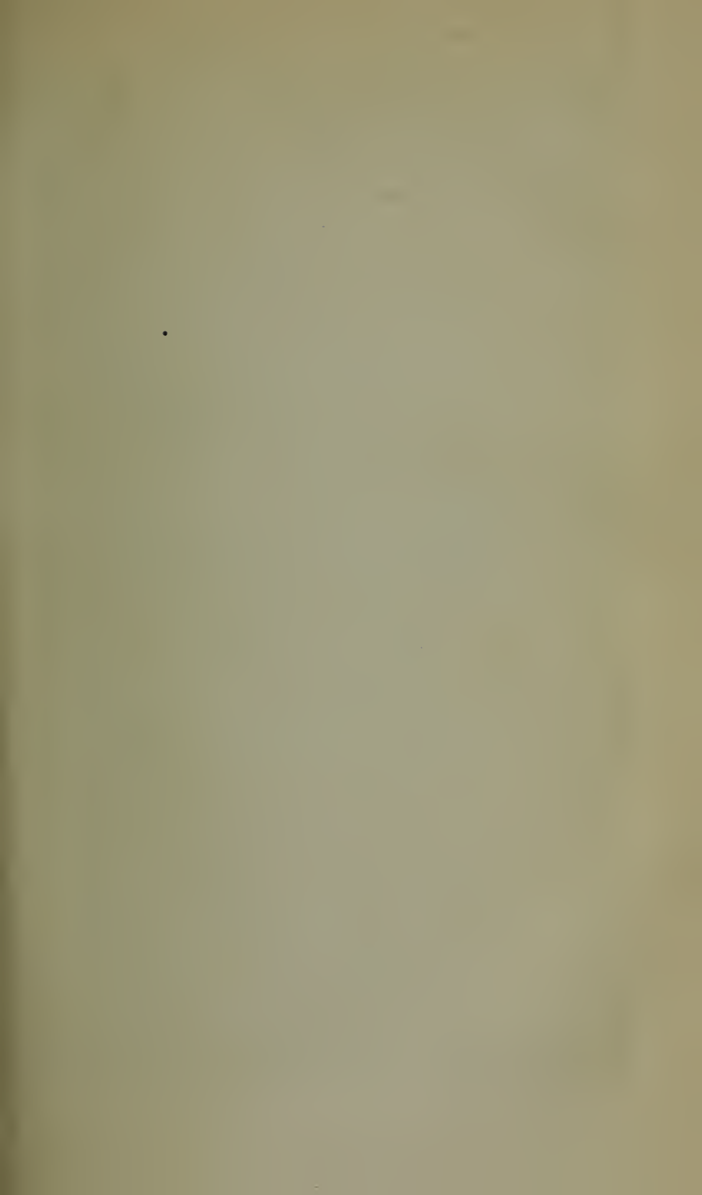
wahrscheinlich Gattin des Vor., schrieb ein treffliches Trauerspiel: Virginia; sie st. 1789 zu Colney. (M.)

**Broschi** (spr. Broski), 1) (Riccarda), geb. um 1700 zu Andria, widmete sich von Jugend auf der Musik und war Capellmeister in Rom, Neapel und Venedig. Außer den Opern: Isola d'Alcina und Idaspe, schrieb er eine Menge einzelner Arien ꝛc. für seinen Bruder 2) (Carlo, gen. Farinelli), geb. zu Andria 1705, nach einem Fall mußte er sich der Castration unterwerfen und bildete sich daher zuerst unter der Leitung seines Bruders und dann zu Neapel unter Porpora zum Sänger aus; 1727 betrat er die Bühne und ließ sehr bald die fast fabelhaften Erfolge ahnen, die die Zukunft ihm vorbehielt. 1728 ging er über Venedig nach Wien und suchte dann, durch das Beispiel belehrt, seinen unvergleichlichen Tönen den Ausdruck und das Gefühl des deutschen Gesanges zu geben. So erreichte er den Culminationspunkt seiner Kunst und galt bald allgemein für den größten Sänger Europa's. 1734, nachdem er noch zweimal in Wien gesungen hatte, war er in London mit einem Gehalte von 5000 Pf. St. angestellt und es flossen ihm außerdem von allen Seiten die reichsten Geschenke zu. 1737 ging er nach Paris, wo er sich jedoch nur kurze Zeit aufhielt und dann nach Madrit. Hier wirkte sein Gesang sogar heilend und neubelebend auf den stumpfsinnigen Philipp V. und was die Kunst der Aerzte nicht vermochte, vollbrachte B. in kurzer Zeit. Er wurde auch sogleich als königl. Kammersänger mit 2000 Karolin angestellt, die durch wahrhaft königl. Geschenke verdreifacht wurden; erhielt den Calatrava-Orden und war der beneidete Freund und Genosse der span. Granden. Hier begründete B. eine Oper, deren Leitung er übernahm; zog sich jedoch 1761, im Besitze eines ungeheuren Vermögens, nach Bologna zurück, wo er als großmüthiger Mäcen für die Kunst wirkte; er starb 1782. B. verband mit seinem außerordentlichen Talente Bescheidenheit und das beste Herz; nie erhob er sich über seinen Stand und die große Gunst dreier span. Monarchen benutzte er nur zum Wohlthun für Andere. Vgl. Sachi's Biographie Farinelli's, Venedig 17**, und der deutsche Merkur, Jahrg. 1788, Heft 8. (3.)

**B rotūndum** (Musik), s. B.

**Broughan** (spr. Bruh'n; Garder.), der bunte Schurz, den die Bergschotten statt Beinkleidern tragen.

**Brōūsse des Fāūcherets** (Jean Louis), geb. um 1760 zu Paris; hat folgende dram. Arbeiten geliefert: l'avare cru bienfaisant, Lustspiel, 1784; Cassandre le pleureur, komische Oper, aufgeführt auf dem Théâtre italien; le mariage secret, Lustspiel, 1786; le portrait, ou le danger





de tout dire, Lustspiel, 1786; la double clef, ou Colombine mannequin, Posse, mit untermischten Arien; les dangers de la présomption, Lustspiel, 1798; l'astronome, komische Oper, 1799; la punition, Oper, Musik von Cherubini, 1799; gemeinschaftlich mit Roger: la pièce en répétition, Lustspiel, 1801, und Aristote gouverneur, ou le triomphe du génie, 1808. Nach seinem Tode fand man unter seinen Papieren noch ein Lustspiel: le timide, ou l'ennemi de lui-même. Das beste seiner Stücke ist seine Mariage secret, ein originelles und geistreiches Lustspiel, das sich auf dem Repertoire des Théâtre français erhalten hat. An seinem Style vermißt man öfters Eleganz, Feile und wahre Fröhlichkeit. Er starb allgemein geachtet 1808 zu Paris. (R. S.)

**Brücke**, eigentlich die Straße über Flüsse, Vertiefungen u. dgl., bei der Bühne jedoch heißt jedes Practicable, welches als Uebergang benutzt wird, B. Sie werden aus Böcken und Tafeln (s. d.) erbaut, mit Versetzstücken (s. d.) bekleidet und gehören, wenn sie schnell errichtet werden müssen, zu dem schwierigsten der Theatermaschinerie; sie können an den meisten Bühnen nur während der Zwischenacte aufgebaut werden und die Herbeischleppung des Materials verursacht auch dann oft einen störenden Lärm und dehnt die Länge der Zwischenacte ungebührlich aus. Weit besser, wenn auch in der Einrichtung kostspieliger, ist die Maschinerie einiger großen Theater, z. B. der großen Oper in Paris, Berlin, Petersburg, wo man die nöthigen Practicables entweder fertig aus der Versenkung (s. d.) aufsteigen läßt, oder die Pfeiler an ein flaches Fußgestell befestigt, mit dem sie hinausgerollt werden, die Tafeln aber mit den Verkleidungen an die Pfeiler befestigt und mittelst starker Charniere so einrichtet, daß sie zusammengeklappt werden können. Auf diese Weise können die größten Practicables vor den Augen der Zuschauer hergestellt und die erstaunlichsten Verwandlungen hervorgebracht werden. So theilt sich z. B. in dem Ballet Aline im königl. Opernhause in Berlin die ganze Bühne augenblicklich und ganze Züge bewegen sich über das im Nu geschaffene Practicable; eben so in Petersburg in dem Ballet Gitana. Für kleinere Theater ist diese Einrichtung schon wegen des Raumes, den sie erheischt, nicht anwendbar. (R. B.)

**Brückl** (Friedrich), geb. zu Wien 1736 und debutirte 1770. Er war ein sehr geachteter Schausp. und zierte lange die Bühnen zu Leipzig, Dresden, Frankfurt, Riga u. s. w., wo er Helden-, Väter- und Charakterrollen mit großem Beifall spielte. Zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen gehörte Graf Essex, der deutsche Hausvater, Amtmann Grüneich in alte und neue Zeit und der Lieutenant Stern im Spieler. Ohne Sänger zu sein, stellte er auch den

Axur dar. Kritische Blätter damaliger Zeit erschöpfen sich in Lobeserhebungen über sein meisterhaftes Spiel. (Z. F.)

**Brückner,** 1) (Joh. Gottfr.), geb. 1738 in der Niederlausitz. Als Commis in der Voß'schen Buchhandlung in Berlin lernte er Lessing kennen und bekam durch den Umgang mit diesem und einigen Schausp. solche Neigung zum Theater, daß er 1752 in Dresden unter der Direction eines gewissen Stacke sich, obwohl unter falschem Namen, auf die Bühne wagte. Er erlangte in kurzem sehr vielen Beifall und wurde Mitglied der Koch'schen Truppe, zu der er auch, als er einige Zeit unter Schuch in Berlin und Breslau, dann in Weimar gespielt hatte, wieder zurückkehrte und erst nach Kochs Tode 1775 zur Döbbelin'schen Gesellschaft überging. Er starb zu Berlin 1786. Er wird vorzüglich in leidenschaftlichen Rollen gerühmt; außerdem soll er im höhern Lustspiele sehr gut gewesen sein, wobei ihn namentlich gute Stimmenmodulation und Pantomimik unterstützt haben. Auch seines Talentes, andere Schausp. genau zu copiren, wird sehr lobend gedacht. 2) (Catharina Magdalena, geb. Klefeld), geb. 1719 zu Königstein bei Dresden und lange Zeit die Zierde der Neuber'schen Gesellschaft; kam später mit der Koch'schen Gesellschaft nach Berlin, wo sie zu den besten Mitgliedern gezählt wurde und bis 1791 unausgesetzt wirkte, dann aber sich vom Theater zurückzog und bei ihrem Sohne in Cöthen den Rest ihrer Tage verlebte. 3) (Ernst Theodor), geb. 1746 zu Neezka in Mecklenburg, studirte Theologie und wurde später Pfarrer in Groß=Vielen und Neubrandenburg. Er schrieb die Trauerspiele: Emilie von Blondeville und Calliste, Brandenb. 1772. Er st. 1805. (H. Schl. u. B.)

**Brue** (Herr und Madam), Tänzer am königl. Hoftheater zu Berlin; die Letztere ist unter dem Namen Maria Amiot sehr vortheilhaft bekannt und hat sich auf den meisten großen Bühnen Deutschlands als tüchtige Tanzkünstlerin bewährt. (H. . . t.)

**Brühl,** 1) (Friedr. Ludw., Graf von), geb. 1739 zu Dresden. Er erhielt eine strenge Erziehung, studirte in Leipzig und Leyden und besuchte hierauf auf seinen großen Reisen fast alle Höfe Europas. Nach einem vielbewegten Leben zog er sich auf sein Gut Pförten zurück, wo er durch beispiellose Verschwendung seine Vermögensumstände sehr zerrüttete. Er gab daselbst Feste auf Feste, errichtete ein Theater und schrieb für dasselbe viele Stücke, in denen er selbst öfter auftrat; ja er malte sogar die dazu nöthigen Decorationen selbst. Seine Stücke erschienen noch bei seinem Leben unter dem Titel: Theatralische Belustigungen, Dresden 1785—90 in 5 Bänden. Man findet in ihnen ächt komische Züge, doch ist sein Styl sehr nachlässig und oft unedel. Sein





bestes Stück ist: Wie man einen Betrüger entlarvt, das auch 1787 in Dresden allein erschien. In obiger Sammlung findet man auch mehrere, dem Franz. frei nachgebildete, kleine Stücke, z. B.: Aucassin und Nicolette, Graf Albert u. m. a. Er st. plötzlich in Berlin 1793. 2) (Karl Friedr. Moritz Paul, Graf v.), wirklicher Geheimrath, General-Intendant der königl. preuß. Museen, geb. 1772 zu Pförten in der Niederlausitz, Sohn des Vor. Seine Jugend verlebte er auf dem väterlichen Gute Seifersdorf bei Dresden, und unter der Aufsicht seiner geistreichen Eltern wurden seine Fähigkeiten nach allen Richtungen hin ausgebildet und so der deutschen Bühne späterhin ein Vorstand gegeben, der noch jetzt als ein nicht erreichtes Muster an künstlerischer Ausbildung, an kenntnißreicher Praxis und an Consequenz da steht. Er glühte für die Kunst um der Kunst willen, er war bei der Sache der Sache wegen. Der erste Keim, die rasche Entwickelung eines so ruhmwürdigen Bestrebens wurde, nächst dem väterlichen Hause, an dem Hofe der Herzogin Amalie von Weimar, der fürstlichen Pflegerin aller Künste und Wissenschaften, den er mit seinen Eltern 1785 besuchte, gelegt. Goethe erkannte bald den hoffnungsvollen Jüngling, wurde sein Lehrer in der Mineralogie und weckte seinen Sinn für naturhistorische Schönheiten; Herder und Wieland, längst mit seinen Eltern befreundet, schlossen sich diesem Unterrichte in andern Zweigen an. Schon im 17. Jahre wurde er als Eleve beim Berg- und Hüttenwesen in Berlin angestellt, aber ein reger Sinn für die Forstwissenschaft, hieß ihn zu dieser übergehen und er bildete sich zu ihrem Dienste, theoretisch und practisch, mit Eifer und Erfolg aus. 1796 trat er als Forstreferendarius der kurmärkischen Kammer in den Staatsdienst. Aber bei allem Ernste in seinen Studien, war doch der Sinn für die Kunst das allbelebende Princip in ihm. Fasch, Thürschmidt und Genelli waren seine Lehrer in der Musik und Zeichenkunst, und auch im Radiren versuchte er sich mit Glück. Mächtiger auf seinen späteren Beruf wirkte ein zweiter Besuch 1798 am weimarischen Hofe und jene Feste, die Goethe und Schiller ins Leben riefen, vor allen aber seine Mitwirkungen auf dem herzogl. Privattheater unter Goethe's Leitung. Nachdem er mehrere hohe Chargen am königl. preuß. Hofe bekleidet, 1813 den Feldzug als Freiwilliger mitgemacht und nach geschlossenem Frieden den König nach Paris und London begleitet hatte, auf welchen Reisen Bühnen und Bühnenwesen ihn besonders beschäftigten, wurde er nach Ifflands Tode 1815 zum General-Intendanten der königl. Schauspiele berufen. Nie war wohl eine Wahl segens- und erfolgreicher für die dram. Kunst; das Glück begünstigte in den Engagements Devrients und

dem des Wolf'schen Ehepaares seine ersten Schritte. Ein solcher Zuwachs zu dem Stamme in Iffland'scher Schule gebildeter Künstler, gab dem Gesammtwirken einen besonderen Schwung. Das königl. Hoftheater war geraume Zeit in seinen Strebungen gedrückt und gelähmt, wie alle Betriebe der Kunst seit dem verhängnißvollen Jahre 1806, und nur ein Riesengeist, nicht genug erkannt, wie Iffland, vermochte die Anstalt zu erhalten. Jetzt aber athmete man freier, ein neues Leben erwachte. Devrients electrischer Funken rief Kunstgebilde hervor, die bisher geschlummert hatten und Wolfs machten span. Dichter einheimisch; Shakespeare, Terenz, Moreto u. A., so wie auch dem dichterischen Bestreben der neueren Zeit wurde eine würdige Aufmerksamkeit geschenkt. Aber dabei stand B. nicht still; er erkannte die Nothwendigkeit, daß sowohl Zuschauer, als Kunstjünger zu solchen Genüssen vorbereitet werden mußten, weshalb er einen Kreis von Gelehrten und Kritikern berief und das „Dramaturgische Wochenblatt" auf seine Kosten begründete. Es erschien im Jahre 1815 in eigenem Verlage und endete im Juni 1817. Diese 3 Bände sind von vielem Werthe und dürften füglich in keiner dramaturgischen Bibliothek fehlen. Gleiche, ja durch die Noth bedingt, erhöhte Aufmerksamkeit wurde der Oper, wie dem Ballet gespendet, und Spontini's Erscheinen gab auch ihnen einen neuen glanzvollen Impuls. Eine besondere Sorgfalt schenkte B. der Correctheit des Costüms, wie der Decorationen und allen zu ihnen gehörenden Requisiten; seine Vorreden zu den beiden Bänden Costüme, wie zu den Decorationen, Berlin bei Wittich, sind höchst belehrend und geben Zeugniß von dem geläuterten Geschmacke, den ausgebreiteten Kenntnissen und dem rastlosen Fleiße des von der Würde seiner Stellung durchdrungenen Intendanten. Diese ruhmwürdigen Eigenschaften wiederlegen auch am besten das Mäckeln der Kritik über diesen Gegenstand. B. war es bei der Verwaltung einer Kunstanstalt sich bewußt, daß eben die dram. unter allen pädagogischen Aufgaben in Kunstsachen die schwierigste sei. Bei der Uebernahme derselben schwebte ihm die Idee vor, es sei in die Hand eines solchen Führers ein großer Theil des Kunstschicksals der Mit- und Nachwelt gegeben, gewissermaßen die allgemeine Erhebung der Generation zu begeisternden höheren Kunstgenüssen. Mit den gerühmten Eigenschaften verfolgte er sein Ziel so weit, als dies in unserer Zeit, so weit es mit den oft scheinbar gewaltigen und doch zu geringen Mitteln und nach den Verhältnissen überhaupt möglich war. Denn wahrlich die Bahn wurde ihm spärlich mit Rosen, reichlicher dagegen mit Dornen beworfen, aber die Anerkennung seines Monarchen, der Beifall wahrer Künstler und Kenner und sein schönes Bewußt-





sein waren ihm Lohn und ein Sporn zum unverdrossenen Fortschreiten. Der zerstörende Brand 1817 rief Schinkels neue Schöpfung ins Leben. Auch bei diesem gewaltigen Schlage, bei einem so furchtbaren Ereignisse, wußte B. sich bald zu fassen und die regeste Unterstützung fehlte seinen augenblicklichen Anordnungen nicht. Mit einem von Goethe gedichteten Prologe und der „Iphigenia" des Altmeisters wurde das neue Schauspielhaus eröffnet. Diesem Feste schloß sich Webers „Freischütz", für die königl. Bühne geschrieben, an. Weber dirigirte die erste Vorstellung selbst, Euryanthe folgte und sein Schwanengesang „Oberon" sollte auch das letzte Werk sein, das B. in Scene setzte. Seine geschmackvoll geordneten Subscriptionsbälle gaben dem Publikum die schöne Gelegenheit, sich um seinen Monarchen zu versammeln, aber den geläutertsten Sinn bethätigte er bei allen Hoffesten, wie z. B. bei „Lalla Ruckh" nach Moore's Dichtung. 1828 verlor B., der sich 1814 zu Neufchatel, wo er im Freiheitskriege Commandant war, mit dem Fräulein Jenny von Pourtalis vermählt hatte, seinen ältesten Sohn, ein Verlust, der seiner bereits sehr wankenden Gesundheit einen mächtigen Stoß gab. Das Befürchten, seinem Amte nicht mehr genügen zu können, und Unannehmlichkeiten, die nach vielen Seiten hin ausgelegt wurden, hauptsächlich aber aus Mißverhältnissen mit Spontini entstanden sein sollen, veranlaßten B., um seine Entlassung zu bitten. Der König gewährte sie ihm mit den Beweisen seiner Anerkennung und Gnade, und so schied er geschmückt mit der Liebe und Verehrung der sämmtlichen Mitglieder der königl. Schauspiele und überhaupt aller seiner Untergebenen. Eine Reise nach dem südlichen Deutschland und der Schweiz, ein längerer Aufenthalt in seinem so sehr geliebten Seifersdorf gaben ihm wohl Ruhe und Heiterkeit wieder, aber sein Geist konnte sich noch immer nicht von der ihm so werthen Wirksamkeit lossagen. Er schrieb und sprach sehr gern über seinen Beruf und der Verfasser dieses Artikels ist so glücklich, einige sehr schätzbare Documente von ihm in diesem Sinne verfaßt zu besitzen. 1830 ernannte der König B. zum General-Intendanten der Museen, in welcher Charge er gleichen Kunstsinn und Eifer bethätigte. Leider kehrten nach kurzen Intervallen der Erholung heftige Krankheitsrückfälle zu häufig wieder, bis er 1837, nachdem er seine Kinder gesegnet hatte, sanft entschlief. Er wurde am 20. August in der Kirche zu Seifersdorf bei Dresden an der Seite seiner Eltern beigesetzt. (R. S. u. C. Lebrün.)

**Brüning,** 1) (Joh. Dietrich), geb. zu Bremen 1808, trat schon als Knabe bei dem dortigen Theater auf, bildete sich später zum Sänger aus und wirkte dann als Baßbuffon. Nach der Trennung einer kurzen, in Bremen

geschlossenen Ehe, ging B. nach Detmold, wo er anfing, sich mehr dem Schauspiele zuzuwenden, kam dann als jugendlicher Liebhaber nach Hannover. 1834 kam B. zu dem aachen-kölner Theater, wo er sich ein ausgebreitetes Repertoir bildete und in der vielfachsten Beschäftigung großen Beifall fand. 1836 erhielt er ein Engagement am Hoftheater zu Dresden, welches er jedoch wegen ungenügender Beschäftigung bald wieder verließ und nach mehrfachen Gastspielen in Hamburg angestellt wurde, wo er zu den beliebtesten Mitgliedern gehört. B. verbindet mit einem männlich schönen Aeußern, ein klangvolles Organ, Bühnengewandtheit und ein unverkennbares Darstellungstalent. 2) (Henriette, geb. Peuckert), geb. zu Dresden 1809, wirkte in der Jugend im Ballete des dortigen Hoftheaters und wurde später als Solotänzerin daselbst engagirt. Um sie dem Theater zu entziehen, sandten die Eltern sie nach Töplitz zu einer Verwandten; hier aber, der strengen elterlichen Aufsicht entbunden, widmete sie sich ganz der Bühne und trat im Alter von 14½ Jahr als Preciosa mit großem Beifall auf; sie wurde sofort engagirt und heirathete 1824 den unter dem Namen Seeberg bekannten Schausp. Baron von Palmstein, doch wurde diese Ehe bald wieder gelöst. Eine geraume Zeit spielte Mad. B. bei verschiedenen Gesellschaften in den Städten Töplitz, Zittau, Görlitz, Karlsbad, Altenburg ꝛc. als jugendliche Liebhaberin und Opernsoubrette, bis sie 1828 von Director Bethmann für Leipzig engagirt wurde; sie folgte demselben später nach Magdeburg, nachdem sie in Braunschweig mit Beifall gastirt hatte; 1832 wurde sie vom Director Ringelhardt für Leipzig engagirt, ging von hier 1833 an das aachen-kölner Theater, wo sie sich mit dem Vorigen vermählte. Nach dem kurzen Engagement in Dresden gastirte Mad. B. mit rühmlichem Erfolge in Hamburg und Mannheim, wo sie auf längere Zeit engagirt wurde. Das Engagement ihres Gatten in Hamburg aber bestimmte sie, den mannheimer Contract mit Opfern zu lösen und nach Hamburg zu eilen. Gegenwärtig (Mai 1839) ist sie abermals in Leipzig angestellt; Mad. B. spielt jetzt junge Frauen, Anstandsdamen und Charakterrollen, wie Orsina, Milfort, Elisabeth ꝛc., zu denen sie körperlich und geistig gleich befähigt ist; besonders ihrer Vielseitigkeit wegen ist sie jeder Bühne ein höchst schätzbares Mitglied. (T. M.)

**Brünn** (Theaterstat.), Kreishauptstadt in der Markgrafschaft Mähren am Zusammenflusse der Schwarzawa und Zittawa, mit einem nicht unbedeutenden Handel und 35,800 Einw. Die Vorliebe für die Künste und besonders für die dram., zeichnete die Bewohner B.s schon damals aus, als unsere vaterländische dramat. Muse noch in der Wiege lag. Schon in der Mitte des 17. Jahrh. besaß B. einen Tempel,

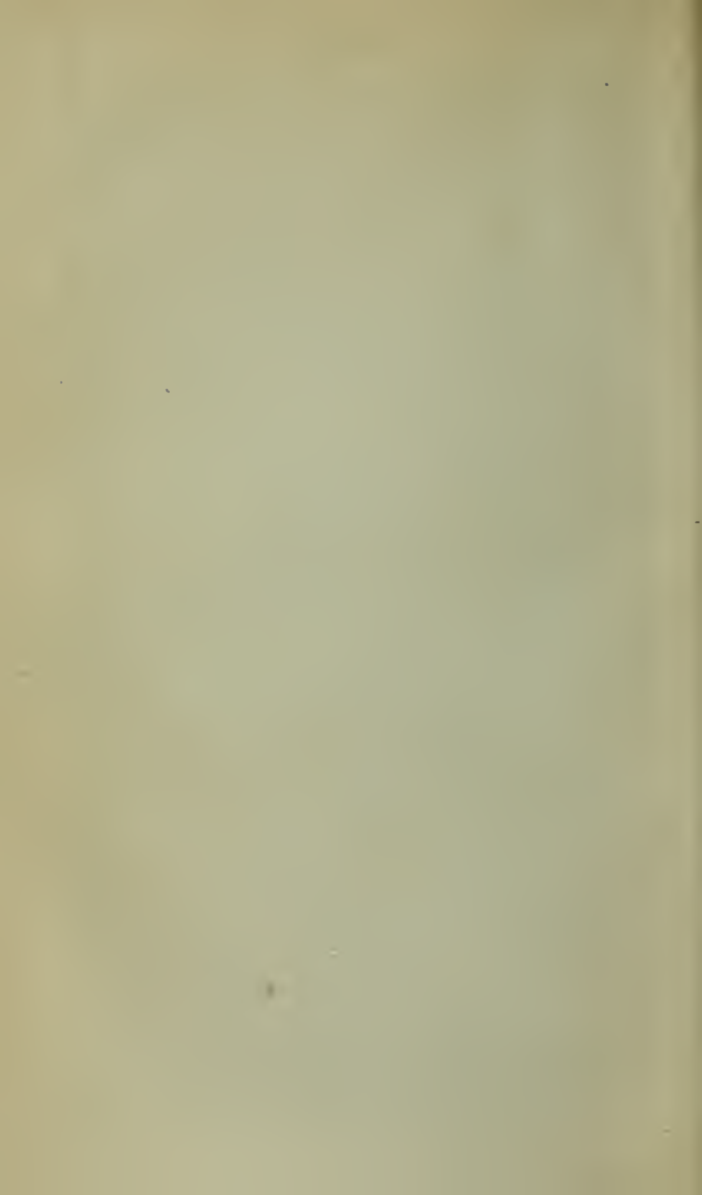




wo Thespis wandernde Jünger das Publikum durch Darstellungen zu vergnügen suchten. In den Theaterarchiven B.s findet man, daß 1669 die anwesenden fremden Komödianten um Erlaubniß baten, in der angehenden Adventszeit, wenigstens in der ersten Woche, geistliche Komödien agiren zu dürfen. Die Erlaubniß wird ihnen zwar verwilligt, jedoch „daß sie nichts was wider gute Sitten oder modestiam der Adventszeit produciren, sondern in terminis der geistlichen materia bleiben sollen. Das Nachspiel mit dem Pickelhäring (Hanswurst) wird aber aufzuheben sein; es sei denn, daß auch etwas Modestes zur geistlichen Ergötzung durch züchtige Repräsentirung der Personen vorgebracht werden könnte." — 1693 brannte das Schauspielhaus ab; es wurde an derselben Stelle wieder erbaut und in det Zwischenzeit im Graf Salmschen Hause auf dem Dominicanerplatze fortgespielt. Die Schnurren und Einfälle Crispins, die Thaten Tamerlans und Bajazeths, die Schicksale der heil. Barbara und Genovefa waren Productionen, die jedesmal die Kasse des Unternehmers füllten. Nachdem das Theater wieder erbaut war, gaben Nikolini, Schuch, die Schulz, Brunian, Koberwein &c. abwechselnd ihre Vorstellungen. Die Ballets, die ital. Pantomime, die Komödie aus dem Stegreife waren noch immer das Höchste, was damals in der Kunst geleistet wurde. Der Hanswurst, die Seele des ganzen Theaters, entweihete immer noch den Parnaß und bot der keimenden deutschen Muse Trotz. Brunian, der erste ordentliche Director und Unternehmer stehender Schauspiele seit 1757, erlebte den Sturz seines Helden nicht. Erst in die Direction Böhms fällt die Katastrophe, die seinen Untergang bewirkte. Es läßt sich wenig über diese erste Epoche des Aufblühens deutscher dram. Kunst sagen. Das Schauspiel war beinahe noch gar nichts, Opernvorstellungen hingegen waren schon weiter vorgerückt. Man gab bereits Gluck'sche und mehrere andere damals bekannte musikal. Meisterwerke. Ballets, so gut man sie damals hatte, füllten die Lücken aus. Böhm starb 1778 und Waizhofer übernahm für seine Rechnung das Theater, mit welchem auch zugleich die öffentlichen Bälle in der Carnevalszeit im Redoutensaale verknüpft waren. Er führte seine Direction bis 1785, in welchem Jahre ein fürchterlicher Brand das Gebäude abermals verzehrte. Die Landstände machten jedoch den Musentempel mit einem Aufwande von 54,000 Fl., wie der Phönix aus seiner Asche, in Kurzem wieder emporsteigen. Sie übernahmen für ihre Rechnung das Theater und ließen es von einem gewählten Ausschuß verwalten. Der Hofschausp. Bergopzoomer von Wien wurde berufen, das Künstlerische zu leiten; und von diesem Augenblicke an ist für B. das Dasein einer ordentlichen organisir-

ten Schaubühne zu rechnen. Die Stadt übernahm bald darauf selbst die Verwaltung des ihr gehörigen Theaters; war aber so unglücklich, es 1786 abermals, und wie leider nur zu deutlich hervortrat, durch eine vorsetzliche Brandanlegung von irgend einem mißgünstigen Bösewicht in Asche gelegt zu sehen. Die Stadt wandte neuerdings 36,000 Fl. daran und das Gebäude stieg zum drittenmale aus seiner Asche empor. Bergopzoomer führte noch 4 Jahre die Leitung und ging dann wieder zurück an das wiener Hoftheater. Lessings wohlthätiger Einfluß auf die gesammte deutsche Dramaturgie ward auch auf dem brünner Theater durch das Fortschreiten der Geschmacksverfeinerung und der künstlerischen Leistungen fühlbar. Schröders dramat. Arbeiten füllten einen großen Theil des Repertoirs aus. Nach Bergopzoomers Abgang (1790) übernahm Wothe die Direction für seine Rechnung und gab sie 1794 an Rothe ab. Mit ihm beginnt eine neue Epoche in der Geschichte des brünner Theaters. Die Richtung, welche die dram. Literatur Deutschlands damals genommen hatte, öffnete Rothe ein schönes Feld, die Talente seiner Schausp. in ein günstiges Licht zu setzen. Besonders gewann die Oper unter seiner Leitung. Er selbst ein tüchtiger Sänger und gewandter Schausp. gab der ganzen Gesellschaft ein nachahmungswürdiges Beispiel der Thätigkeit und des Kunstfleißes. 1800 übergab Rothe die Direction seinem Schwiegersohn, dem Chevalier de Fier, und blieb als Regisseur bei der Bühne. Das Theater erhielt unter diesem einen neuen Aufschwung; Decorationen und Garderobe wurde ansehnlich vermehrt und verbessert; auch wurde der vortheilhaft bekannte Maler und Maschinist, B. Girardoni, gewonnen. Mit dem Anfang dieser Entreprise ging das bisher bestandene und mit dem großen Theater verbundene, sogenannte Kreuzertheater oder die Kasperlkomödie, die im Sommer in einer hölzernen Bude auf dem Marktplatze gespielt wurde, ein. Die Gesellschaft im großen Theater gewann dadurch brauchbare Comparsen und ein taugliches Chorpersonal. 1805 übernahm der k. k. Hofschausp. Meyer die Direction für seine Rechnung und führte sie 2 Jahre; übergab sie dann dem bekannten Operndichter Emanuel Schikaneder, welcher sie gleichfalls 2 Jahre behielt, nach deren Verlauf er sie abermals an Meyer übergab. — Schikaneder hat viel für die Bühne gethan. Scenerie und Garderobe waren in gutem Zustande. Die Gesellschaft war groß, besonders im Anfange der Unternehmung, und zählte manches vorzügliche Talent. Er war es auch, der die Idee: im Freien militärische Schaustücke aufzuführen, in B. mit günstigem Erfolge für seine Kasse zuerst benutzte. Das Repertoir zählte meistens das Neueste und Beste, was in der Theaterwelt be=





kannt ward; doch machte man ihm den gegründeten Vorwurf, daß er dem Publikum seine eigenen Geistesproducte zu gehäuft auftischte. Doch war es sein Verdienst, daß Collins Meisterwerke dem Publikum bekannt wurden. Hatte Schikaneder das Decorationswesen und die Garderobe besonders seiner Aufmerksamkeit gewürdiget, so vernachlässigte es Meyer hingegen gänzlich. Ueberhaupt war dessen Geschäftsführung nicht die musterhafteste. Korntheuer, Flet und Schikaneder waren die Inspicienten und leiteten das Ganze mit Umsicht und Energie. 1811 trat Meyer ab. — Der bisherige Unternehmer des linzer Theaters, Graf Franz von Füger, übernahm die Direction. Die Oper gewann durch diese Veränderung außerordentlich, auch das Decorations- und Garderobewesen kam wieder in Aufnahme. Darüber ward aber das Schauspiel vernachlässigt und manches geschätzte Talent, das B. seit Jahren sein nannte, verließ die Bühne. Später ward das Schauspiel zwar verbessert, dafür sank wieder die Oper. Endlich, 1813, lachte dem brünner Theater ein neuer Morgen. Eine Gesellschaft Theaterfreunde übernahm dasselbe und berief den bisherigen k. k. Hofschausp. Korntheuer zum Director des Ganzen und zum unmittelbaren Leiter der künstlerischen Geschäftsführung. Sehr viel Erfreuliches und Gutes ist aus dieser vortheilhaften Veränderung für die brünner Bühne entsprungen. Frei von eigennützigen Nebenabsichten, war die Verbesserung des Theaters, die Erhebung desselben zu einem Belehrung und Vergnügen gewährenden Institute der Hauptgesichtspunkt, von dem die Direction ausging. Der Saal wurde neu und geschmackvoll decorirt. Im Innern des Gebäudes wurde eine zweckmäßige Anordnung der Ab- und Zugänge für die Bequemlichkeit des Publikums getroffen und die Bühne selbst bei möglichster, bester Benutzung des Raumes sehr vortheilhaft von dem Maschinisten Girardoni arrangirt. Decorationen von Gall erquickten das Auge des Zuschauers, die Garderobe wurde neu und glänzend angeschafft, das Theater-Ameublement ließ nichts zu wünschen übrig. Die Verstärkung und bedeutende Verbesserung des Orchesters mit einem nicht unbedeutenden Kostenaufwande, verdankt die hiesige Bühne dem Verfahren der damaligen Direction. — 1815 übernahm Heinrich Schmied die Direction und behielt dieselbe bis zu Ostern 1825, sodann wurde das Theater von Alois Zwonezek auf 6 Jahre gepachtet. Schmied übernahm nach dieser Zeit dasselbe neuerdings auf 6 Jahre, nachdem das Auditorium und der Redoutensaal auf Kosten des Magistrates renovirt wurden. — Seit Ostern 1837 führt Wilhelm Thiel, ehemals Hofschausp. in Dresden, die Direction. Seit Juli 1838 werden nun auch wöchentlich einmal Vorstellungen in böhmischer Sprache gegeben. 1838 wurde die Meißner'sche

Luftheitzung eingeführt. Sämmtliches Bühnenpersonal beläuft sich gegenwärtig auf 54 Personen, worunter sich höchst achtungswerthe Talente befinden. Jährlicher Gagenbetrag ist 60,000 Fl. Breite des Theaters bis zur Rivalda 22 Fuß, Tiefe der Bühne 30 Fuß, Höhe der Bühne bis zu den Soffitten 21 Fuß. Länge des Schauplatzes 20 Klaftern. Höhe 3 Stockwerk mit 54 Logen, so daß der Zuschauerplatz an 1200 Personen bequem fassen kann. Der höchste Ertrag einer Vorstellung ist 900 Fl. Im Frühjahr 1839 erhielt Director Thiel auch die Erlaubniß, eine Arena in B. anzulegen, zu deren Ausführung und Benutzung bereits der nächste Sommer bestimmt wurde. (M. Ernst.)

**Brüssel** (Theaterstat.), Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Belgien, mit 90,000 Einw. B. hat 2 Theater, worunter das Théâtre royal das größte und bedeutenste; es ist 208 Fuß lang und 107 Fuß breit. Die Fronte des Hauses ist durch ein Peristyl von 8 ionischen, 30 Fuß hohen Säulen gebildet; über diesen Säulen sollten Basreliefs den Fronton zieren, die indessen nicht fertig geworden sind. Die übrigen Seiten des Hauses sind mit 17 Arcaden geschmückt, die eine offene Gallerie bilden. Der Saal selbst hat 45 Fuß im Durchmesser und bietet in 3 Reihen Logen, Parterre und Gallerie Platz für 2000 Zuschauer; die Logen ruhen auf Säulen, die zu der Größe des Saales ganz unverhältnißmäßig dünn und mager sind. Den Plafond zieren die 9 Musen, und die Foyers mit ihren corinthischen Säulen sehen höchst zierlich aus. Trotz dem Namen Théâtre royal ist das Theater zu B. doch nur Privatunternehmen und die Unterstützung, die der Director vom Hofe erhält, ist unbedeutend. Die Gesellschaft ist eine französische, aus den Schausp. der Provinzialtheater Frankreichs zusammengesetzte; der Geschmack des Publikums erheischt fast alljährlich ein neues Personal und selbst der trefflichste Künstler erhält unverdient Zeichen des Mißfallens, wenn er länger als ein Jahr in B. bleibt. Die Gagen sind ziemlich hoch und steigen bis 20,000 Franken jährlich. Die Gesellschaft gibt Oper und Schauspiel in buntem Wechsel und im Ganzen ist das Theater zu B. ein Abbild oder eine Fortsetzung der pariser Theater. Das Théâtre royal des variétés liegt im Parke, ist äußerlich einfach und prunklos, im Innern freundlich und bequem und 1000—1200 Personen finden darin Raum. Hier werden nur Vaudevilles gegeben und diese zwar vortrefflich, da die Mitglieder darin mehr in ihrer Sphäre sind. Verwaltung und Gesellschaft beider Unternehmungen ist ein und dieselbe. (R. B.)

**Brüstchen** (Garder.), ein feines Oberhemd mit langen Aermeln, welches die Frauen in einigen Gegenden, wo





die Mode eine andere Bekleidung der Brust und Arme noch nicht eingeführt hat, über das Hemde tragen. (B.)

**Bruēys** (David Augustin), geb. 1640 in der Provence. Der Wunsch, freien Eintritt ins Theater zu erhalten, bewog ihn, den Versuch mit einem Stücke zu machen, und er verband sich daher mit Palaprat, der auch zu unbemittelt war, um sich den Genuß des Theaters zu erlauben. Der Versuch gelang und von diesem Augenblick an arbeiteten B. und Palaprat Alles, was sie für die Bühne lieferten, zusammen. Ihr Freundschaftsverhältniß war so innig und zart, daß es zum Sprichwort ihrer Zeit wurde. Le Grondeur, l'opiniatre, und manche andere ihrer Stücke sind bis auf die neueste Zeit gekommen, man schreibt indessen Palaprat die Anlage und B. die Ausführung zu. Beide lebten als Freunde, die Alles theilten, zusammen, bis der Herzog von Vendome Palaprat mit nach Italien nahm und B. 1723 starb. Merkwürdig war es, daß Beide an demselben Tage Brillen anlegen mußten, weil sie gleichzeitig kurzsichtig wurden. (L.)

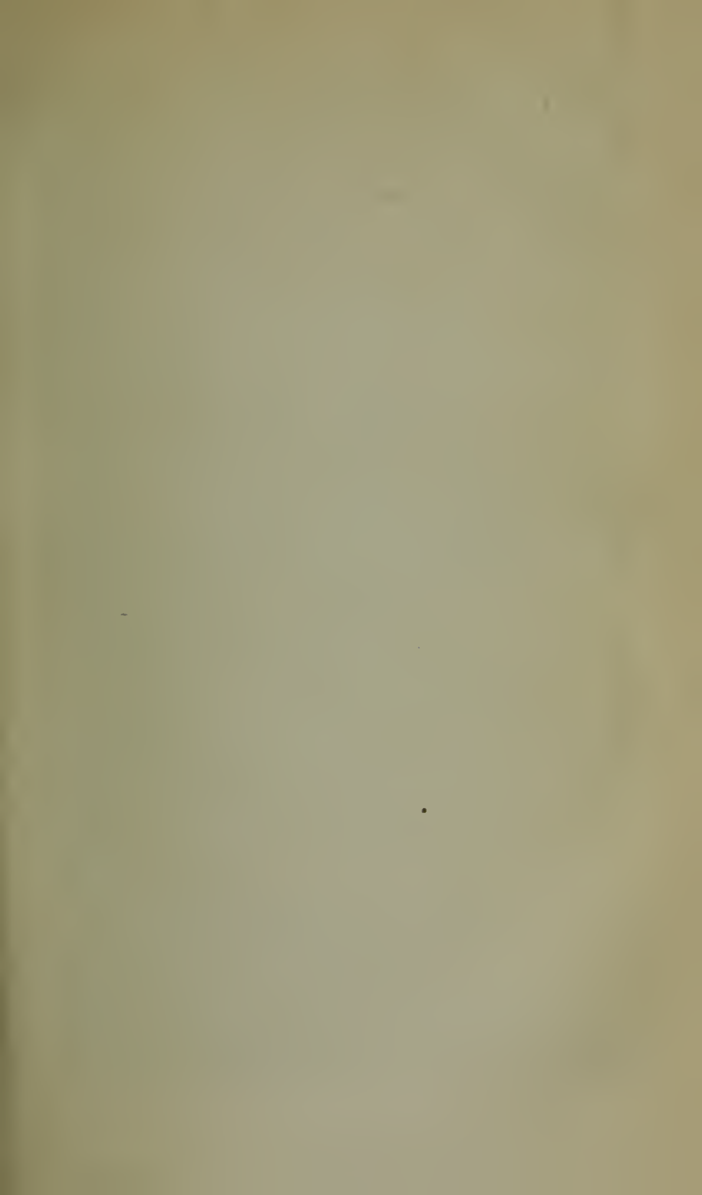
**Brumōy** (Pierre), ein Jesuit, geb. 1688 zu Rouen. Er war Erzieher des Prinzen von Talmont, dann Lehrer der Mathematik in Paris. Sein Hauptwerk: Théâtre des Grecs (zuerst Paris 1730, 3 Bde. in 4., dann öfter, eine Ausg. von de Rochefort und du Theil, ebd. 1785 ff., 13 Bde. in 8.), hat das Verdienst, die dramat. Werke der Griechen, die es in Uebersetzungen und theilweise Auszügen wiedergibt, zur Kenntniß eines größern Theils seiner Nation gebracht und das Studium, wie die Beobachtung der Regeln des griech. Drama's rege erhalten zu haben, wenn es gleich von Oberflächlichkeit und Einseitigkeit der Auffassung nicht freigesprochen werden kann. Er versuchte sich auch selbst im dram. Fache, obwohl mit wenig Glück; mehrere seiner Trauerspiele nach Stoffen aus der biblischen Geschichte, so wie Lustspiele, sind gesammelt in: Recueil de div. pièces en prose et en vers, Paris 1741, 4 Bde. in 8. Er st. 1742 zu Paris. (H. Schl.)

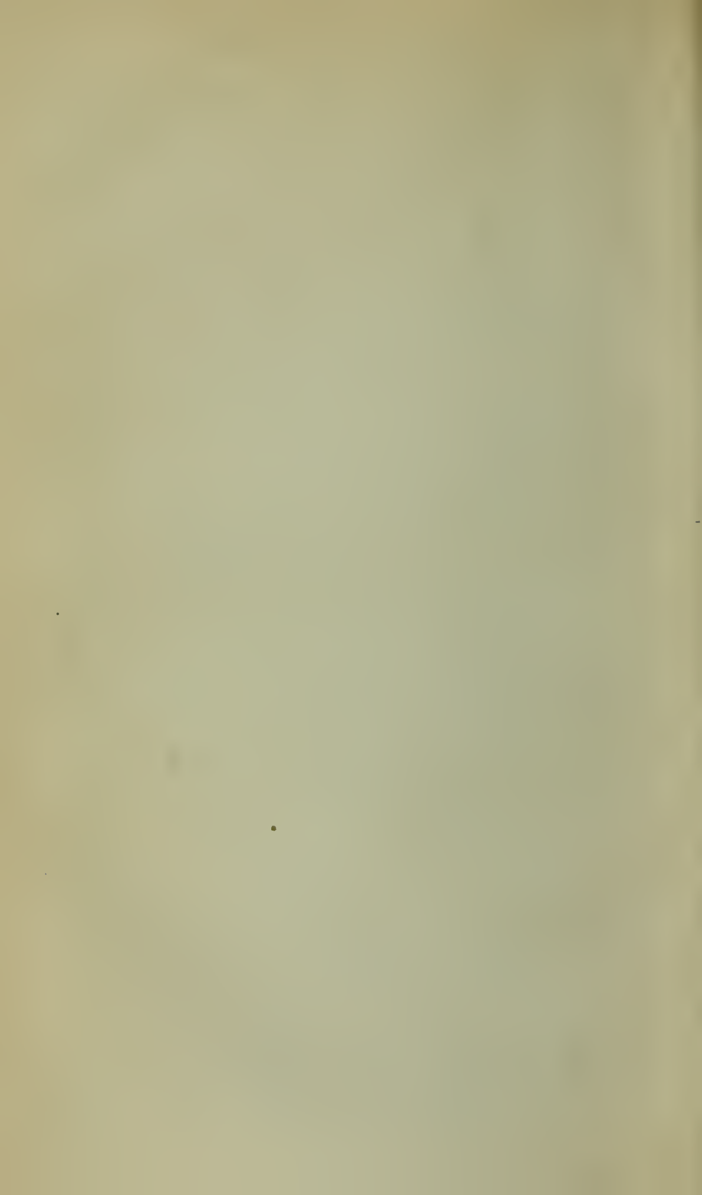
**Brunētti.** 1) (Antonio), geb. zu Pisa um 1760, war am Ende des vor. Jahrh. als Componist sehr beliebt; seine Opern: Lo Sposo di tre, Marito di nessuna, le Stravaganza in Campagna, Bertoldo e Bertoldino u. m. a., wurden in Bologna, Venedig und Florenz mit großem Erfolge gegeben. 2) (Katharine), eine sehr verdienstvolle Schauspielerin und langjähriges Mitglied der prager ständischen Bühne. Ihre theatralische Bildung datirt sich noch aus der unvergeßlichen Periode von Liebich's (s. d.) Direction her. Sie war vorzugsweise als muntere Liebhaberin wirksam und erwarb sich stets die ungetheilte Auszeichnung des Publikums. Ihre anziehende Persönlichkeit, das weiche, biegsame Organ bewogen den Director von Holbein, ihr versuchsweise eine tragische

Parthie anzuvertrauen; es war die „Camilla" in Houwaldt's „Bild". Dieser Versuch gelang über die kühnsten Erwartungen günstig und die damals noch jugendliche Schauspielerin blieb eine Reihe von Jahren im Besitze der sentimental-tragischen Parthien. — Später wurde sie mit eben so glücklichem Erfolge in einem ältern Fache verwendet. (3. u. C. H—n.)

**Bruni** (Antonio Bartolomeo), geb. zu Coni 1759, kam früh nach Paris, wo er sich zum Violinvirtuosen ausbildete und auch als Componist auftrat. Seine Operetten: Conradin, Celestin, Azelie, la mort imaginaire, l'ile enchantée, Claudine, Terbera 2c., sind leicht und gefällig gehalten und wurden nicht allein in Paris, sondern theilweise auch in Deutschland sehr beifällig aufgenommen. 1800 war B. Musikdirector der ital. kom. Oper zu Paris. (3.)

**Brūnian** (Herr von), geb. 1783 in Prag. Seine theatralische Laufbahn eröffnete er bei dem Marionettenspieler Holzel, engagirte sich hierauf bei einer Bande Seiltänzer und Luftspringer, und kam dann zu einem gewissen Nachtigall, ein Prachtexemplar von nichtswürdigen Theaterprinzipalen, wo er als Schausp. gelobt, als Capriolenschneider aber bewundert wurde. Später finden wir ihn bei einem gewissen Bremer, ein würdiger Rival Nachtigall's, wo er als Mademoiselle Brunner das Publikum entzückte. Sein Prinzipal hatte ihn nämlich, da er keine Liebhaberin hatte, in ein Frauenzimmer verwandelt, wozu ihm sein schönes Gesicht und sein feiner Bau sehr behülflich war. Die Qui proquos, die hier auf und außer der Bühne vorfielen, wären ein vortrefflicher Stoff zu einem komischen Roman. Lange hielt es jedoch B. nicht bei Bremer aus; er machte sich selbst Marionetten, heirathete eine sehr häßliche Frau, die aber eine gute Sängerin war, und zog mit seiner hölzernen Bande in Mähren, Ober-Oestreich und Böhmen umher. In den Zwischenacten sang seine Frau und er machte Luftsprünge und Capriolen. Auf diese Art verdiente er viel Geld, war im Stande, Decorationen und Theatergarderobe anzuschaffen und ward in kurzer Zeit einer der ersten Prinzipale in Deutschland. Er selbst spielte den Hanswurst mit grenzenlosem Beifall und sein ungemeines Talent für das Komische machte ihn dessen würdig. Aber auch in regelmäßigen Stücken trat er auf und alle Welt wunderte sich, ihn heute den Drosman und morgen den Hanswurst mit gleicher Vollkommenheit spielen zu sehen. Seine schöne Stimme, vorzüglich aber sein Tanz, kam ihm überall zu statten. Ungefähr 10 Jahre hielt er sich mit dieser Gesellschaft am Rhein, am Main und am Neckar auf, mußte aber endlich seine Truppe entlassen, da seine Prachtliebe ihn an den Bettelstab brachte. Doch lächelte das Glück ihm bald wieder. Joseph Kurz engagirte ihn 1760 nach





Prag und hier erlebte er seine glänzendste Epoche. Gleichviel, ob er als tragischer Held, als Hanswurst, Sänger oder Tänzer erschien, das Publikum sah ihn gern. Wie Kurz 1763 seine Truppe auseinander gehen ließ, errichtete B. von den Mitgliedern derselben eine neue und reiste mit derselben nach Brünn, machte Banquerot, wurde von Bustelli, der unterdeß das prager Theater gepachtet hatte, wieder engagirt und zum Geschäftsführer gemacht. B. ließ nun Kleider und Decorationen in Masse anfertigen und brachte die für damalige Zeit unerhörte Anzahl von 80 Statisten aufs Theater. Bustelli war natürlich bald fertig, B. aber engagirte eine Truppe aus lauter Kindern, spielte abermals in Prag, machte gute Einnahmen und ungeheure Schulden und wurde abermals banquerot, und irrte nun mit einer namenlos schlechten Bande in Grätz und Brünn umher. Der Graf Tschernin, der 1744 das prager Theater übernahm, ließ sich abermals verleiten, B. zu engagiren. Tschernin starb, schenkte aber vor seinem Tode B. Alles, was dieser ihm schuldig war und machte ihn dadurch zum reichen Mann. Jetzt brach das goldene Zeitalter für Schneider und Maler wieder an und dauerte bis 1777, wo B. aufs Neue fallirte und mit dem Bodensatz seiner Truppe nach Dresden ziehen mußte, wo er sich 6 Monate lang im Lehmann'schen Bade im Lust- und Trauerspiel prostituirte. Dann aber fing die Zeit des Jammers für B. an und nichts wollte ihm mehr glücken. Seine spätere Verbindung mit Merchy, sein Aufenthalt in Hildesheim und Braunschweig 1779, seine zweite Heirath mit der Witwe des Balletmeisters Miom, Alles diente nur dazu, ihn noch mehr herunter zu bringen. Der Hof zu Schleswig setzte ihm eine kleine Pension aus, entzog sie ihm wieder, da er zu viele Vorschüsse verlangte, und 1781 starb B. in Altona. Auf jeden Fall war er ein sehr merkwürdiger Mensch, er vereinte Talente der verschiedensten Art in sich, in allem Ersinnlichen war er entweder Muster oder hatte sich doch darin versucht. Sein gutes Herz und sein offenes Benehmen ließen seine Freunde um so mehr den grenzenlosen Leichtsinn und die ungezähmte Prachtliebe bedauern, von der er nun einmal nicht zu heilen war. (L.)

**Brustharnisch** (Garder.), s. Küraß und Rüstung.

**Brustlatz** (auch Brustkleid, Brustfleck, Leibchen, Mieder rc., Garder.), 1) ein kurzes, Brust und Oberleib bedeckendes Kleid ohne Aermel; wird von beiden Geschlechtern jedoch meist nur als Unterkleid getragen. 2) Ein dreieckiges Stück Zeug, häufig mit Pappe ausgesteift und mit Kettchen oder Schnüren an andere Kleidungsstücke befestigt. In mehreren Gegenden: Tyrol, Baiern, Altenburg tragen die Landleute den B. allgemein und er ist dann gewöhnlich

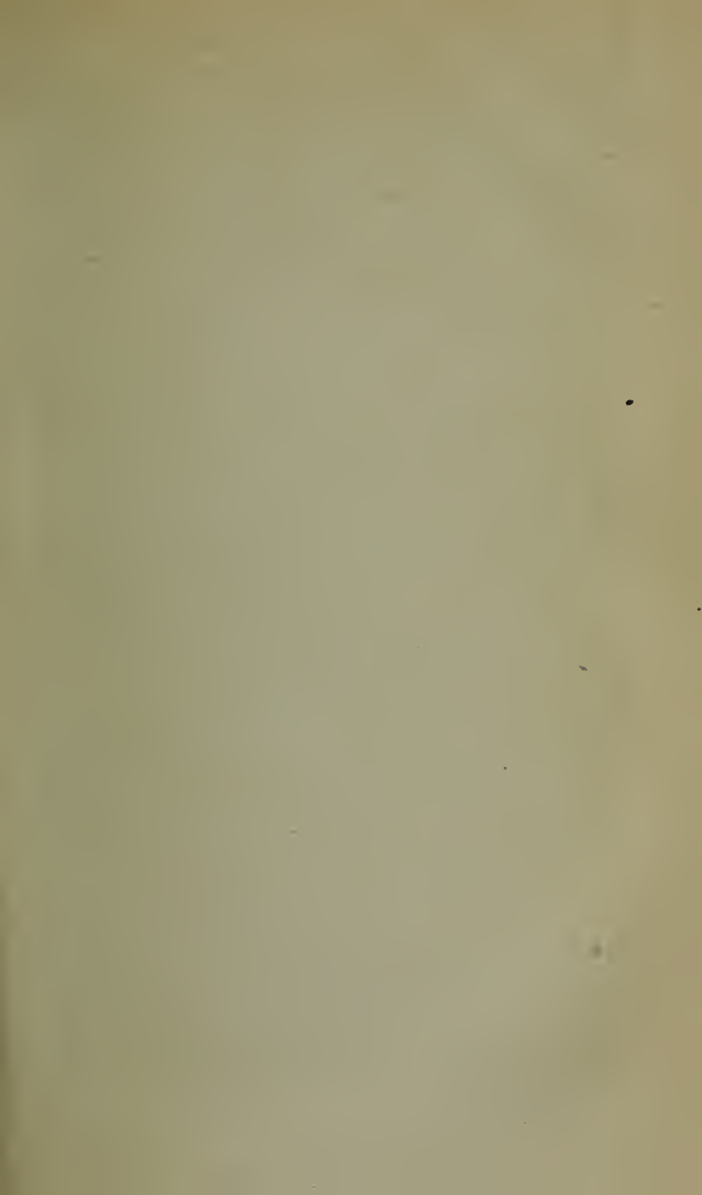
reich von Stoff und Verzierung; auch im altdeutschen Costüm findet man ihn bei beiden Geschlechtern. (B.)

**Bruststimme** (Musik), die natürliche Stimme oder derjenige Umfang derselben, in welchem die Töne ganz ungezwungen hervorkommen, im Gegensatze zum Falset oder der Fistel (s. d.), worin die höhern Töne durch eine Veränderung der Stimmorgane hervorgebracht werden. Vgl. Register und Stimme. (7.)

**Bruststück** (Garder.), 1) ein Theil der Rüstung (s. d.). 2) Oft gebraucht für Brustlatz, in so fern derselbe mit Band, Stickerei, Perlen oder Steinen besetzt war. (B.)

**Brutus** (Marcus Junius), Liebling des Julius Cäsar, trotz dem einer der Verschworenen, welche Cäsar ermordeten (43 v. Chr.). Darauf, als Statthalter von Macedonien, lieferte er mit Cassius dem vereinigten Heere des Antonius und Octavianus ein blutiges Treffen bei Philippi (41), in dessen Verlaufe erst Cassius, sodann auch B., ihre Sache verloren gebend, sich selbst tödteten. B., den stoischen Grundsätzen ergeben, war übrigens ein vortrefflicher, gelehrter Mann, unter den gegen Cäsar Verschworenen der edelste und uneigennützigste, ein ächter Sohn der alten Republik, welche mit ihm unrettbar verloren war. In ächt römischer Größe, Redlichkeit und Würde hat ihn Shakespeare, der wie kein anderer Dramatiker am Born der Geschichte zu schöpfen wußte, in seinem Julius Cäsar dargestellt, eine vortreffliche Charakterzeichnung, gegenüber dem finstern Cassius, dem schlauen Antonius, dem die Umstände benutzenden, aber größere Pläne verheimlichenden Octavianus und dem mürrisch-humoristischen Casca! Seine Gemahlin war die edle Porcia, Cato's Uticensis Tochter, die sich seiner, auch durch ihren Tod, in Allem würdig zeigte. (H. M.)

**Buch** (Techn.). Bei jeder gut eingerichteten Bühne müssen bei der Aufführung eines Stückes 2 Exemplare desselben vorhanden sein, von denen das eine Souffleurb. das andere Dirigirb. genannt wird. In dem Souffleurb., welches am besten geschrieben und auf jeder Seite mit einem weißen Rande versehen ist, wird alle Vorschrift weggelassen, welche Decoration, Scenerie und Arrangement betrifft. Das Wort: Verwandlung, wird jedesmal sehr groß geschrieben und von dem Souffleur die bei jeder Bühne gebräuchlichen Zeichen für Verwandlung, Fallen des Vorhangs u. s. w., sowohl als Avertissement, wie als Zeichen zur sofortigen Ausführung eingetragen. Ueber die eigenthümliche Einrichtung des Opern Souffleurbuches s. Souffleurstimme. Zum Dirigirb. nimmt man entweder das gedruckte B. oder das vom Dichter eingereichte Manuscript. Beide werden mit weißem Papier durchschossen und vom Regisseur für die Darstellung





eingerichtet, die Stellung der Personen in jeder Scene mit allen vorkommenden Veränderungen, die Stichworte für Lärm, Rufen, Klingeln, Musik u. s. w. hinter der Scene, die Requisiten, die genaue Bezeichnung der Decoration, der Versetzstücke, Thüren, Fenster, die Meubeln und ihre Stellung, die Statt findenden Costümveränderungen und die dadurch nothwendige Länge der Zwischenacte, die Namen und Zahl der im Stücke beschäftigten Choristen und Statisten, Alles dies also das Ganze des eigentlichen innern Bühnengeschäftes muß sich so genau und anschaulich verzeichnet finden, oft auch mit Grundrissen und skizzirten Zeichnungen versehen sein, daß im Falle einer Krankheit des Regisseurs nach dem Dirigirb. das Ganze geleitet werden kann. Wo ein Nachleser (s. d.) vorhanden ist, befindet sich das Dirigirb. in dessen Händen, sonst hat es der Regisseur, der Inspicient oder wer sonst mit der Leitung beauftragt ist, zur Hand. Jede Vorschrift im B.e ist auf der correspondirenden weißen Seite vollständig erläutert und nach dem Material oder den Bedingungen jeder Bühne vervollständigt. Zur Erleichterung der Uebersicht wird auch wohl hinten ein Register angebracht, worin alle Requisiten, die Personen, welche sie erhalten und in welcher Scene sie gebraucht werden, die zu gebenden Zeichen hinter den Coulissen nach Acten und Scenen und sonst das Wesentliche verzeichnet werden. (L. S.)

**Bucharest** (Bukharest, Bukarescht, Theaterstat.), Hauptstadt der Walachei, mit 60,000 Einw. und einem täglich bedeutender werdenden Handel. Vor wenigen Jahren erst hat man den Versuch gemacht, theatralische Genüsse nach B. zu verpflanzen und hat das günstigste Resultat erzielt. Mehrere Operngesellschaften besuchten nacheinander B. und fanden einen offenen Sinn für die Kunst, also freundliche Aufnahme und gute Einnahmen, so daß B. bald zum regelmäßigen, mehrmonatlichen Aufenthaltsorte verschiedener Directoren wurde. Theodor Müller und Frisch (letzterer jetzt in Constantinopel) zeichneten sich besonders durch eine gute Gesellschaft aus und weilten lange in B. Im Jahre 1838 hat man begonnen, ein Theater ganz nach dem Plane des pesther zu bauen und es dürfte also bald eine neue und glänzendere Aera im Theaterleben von B. beginnen. (R. B.)

**Buchdruckerkunst** (Alleg.). Eine weibliche Figur in antikem Gewande; ihre Embleme sind: eine Tafel voll gesetzter Schrift, die beiden Instrumente, womit man die Buchstaben schwärzt, auch wohl die Buchdruckerpresse selbst. (K.)

**Buchhaltung.** Die geregelte Einzeichnung der Einnahme und Ausgaben, oder der Waaren und des Werthes in Bücher, um dadurch den Stand des Geschäftes im Einzelnen, wie im Allgemeinen stets übersehen und nachweisen

zu können. Dieses bloße Notiren der Activ- und Passivposten ist die **einfache** B., entgegengesetzt der **doppelten** oder **ital.** B., in welcher Alles doppelt notirt wird und die daher weit mehr Sicherheit gegen Irrungen und Vergessenheit gewährt. Bei jedem merkantilen Geschäfte, also auch bei dem finanziellen Theile der Theaterverwaltung ist die B. eben so nothwendig als pflichtgemäß; wo aber Ausgabe und Einnahme ziemlich an feste Normen gebunden sind, wie bei der Staats- und in Bezug auf die erstere auch bei der Theaterverwaltung, ist die doppelte B. überflüssig und sogar unzweckmäßig. Die Verwaltung der Hoftheater, wie die Unternehmer größerer Stadt- und Provinzialtheater sind zur geordneten B. sowohl durch den Umfang des Geschäftes selbst, als durch die Behörde verpflichtet; bei kleinern Bühnen findet man oft keine Spur davon. Beim Theater werden im **Kassabuche** die Einnahmen nach den vom Kassirer unterzeichneten und von dem Unternehmer oder dem dazu bestellten Beamten controllirten Kassenrapporten eingetragen und den Ausgaben gegenübergestellt, die durch quittirte Rechnungen erwiesen werden; Rapporte nnd Rechnungen müssen gehörig einregistrirt, numerirt und als Belege des Kassabuches aufbewahrt werden. Ein monatlicher Abschluß dieser Berechnungen ist allgemein gebräuchlich. Dann erheischt die B. ein **Correspondenz-Register**, in welchem die **ankommenden** Briefe, die ebenfalls ordnungsmäßig aufzuheben sind, blos notirt, die **abgehenden** dagegen entweder ganz, oder dem Inhalte nach eingetragen werden. Ferner sind nöthig **Inventarien** (s. d.) über Decorationen, Garderobe, Meubeln, Requisiten rc.; **Garderobebücher**, in welche die Costümirung jedes einzelnen Stückes vollständig einzutragen ist; **Besetzungs- u. Austheilungsbücher**, die den vollständigen Theaterzettel jedes Stückes enthalten. Ueber Scenarien, Regie-, Soufflir- und Rollenbücher vergl. die betreffenden Artikel, so wie im Allgemeinen die Artikel: Kasse, Controlle und Verwaltung. Ueber die B. selbst vergl. Wagner's allgemeines Lehrbuch des Buchhaltens; Gherhardi, die ital. Buchhaltung; Berghaus doppelter Buchhalter; Quarch's Kunst des Buchhaltens; Schiebe's treffliche Lehrbücher der Handlungswissenschaften und Dietzmann's Lexikon der Handlungswissenschaften. (R. B.)

**Buchholz** (Karl August), geb. 17** zu Lübeck, war Doctor der Rechte und praktischer Jurist. Unter seinen mannigfachen belletristischen Arbeiten befinden sich auch die Dramas: Popäa, Trauerspiel, Hamburg 1806; Ugolino Gherardesca's Fall, Trauerspiel, ebend. 1808 u. m. a. (M.)

**Buckelhaube** (Garder.), s. Bockelhaube.

**Bückingham** (spr. Bökkinghäm). Berühmte engl. Her-





zogsfamilie, aus Shakspeare's histor. Stücken bekannt. Ein B. tritt in Richard III. als dessen Rathgeber und schändlicher Helfershelfer auf. Dieser war Heinr. Graf v. Stafford, Herzog von B. Unersättlich in seiner Habsucht und Ländergier, gerieth er über seine Forderungen an Ländereien in Hereford mit dem Könige in Streit und trat, da er sich getäuscht und zurückgesetzt glaubte, auf Heinrichs, Grafen von Richmond, Seite. Ein Diener, durch den auf B.s Kopf gesetzten Preis von 1000 Pfund gelockt, verrieth ihn an den Richter von Shropshire, worauf er 1483 auf Richards Befehl enthauptet wurde. Ein anderer B., Eduard, Sohn des Vor., stand bei Heinrich VII., auch Anfangs bei Heinrich VIII. in großer Gunst, äußerte sich jedoch mißgünstig über den Cardinal Wolsey und wurde auf Betrieb des mächtigen Ministers des Hochverraths angeklagt und 1521 hingerichtet. Wir finden ihn in dem ersten Acte des Shakspeare'schen Stückes: Heinrich VIII. Ein dritter Herzog von B., George Villiers (geb. 1627, st. 1688), der unter Karl II. seine politische Rolle spielte, verdient hier genannt zu werden, weil er, glücklicher als seine Vorfahren, statt tragisch zu enden, Muße und Laune genug hatte, das Lustspiel: the rehearsal, London 1671, zu schreiben und auch sonst den Wissenschaften obzuliegen. (H. M.)

**Bude**, ein Gebäude von Bretern, besonders wenn es zu Schaustellungen benutzt wird; figürl. ein schlechtes Theater.

**Budweis** (Theaterstat.), Hauptstadt des gleichnamigen Kreises in Böhmen, mit 6000 Ew. Das äußerlich unscheinbare Schauspielhaus daselbst wurde 1836 im Innern neu decorirt. B. wird nur auf kurze Zeit von reisenden Gesellschaften, gegenwärtig von Director Lutz, besucht.

**Büchner** (Georg), geb. 1813 zu Goddelau bei Darmstadt, studirte in Gießen, floh wegen Theilnahme an den politischen Bewegungen der letzten Jahre aus dem Vaterlande und starb als Refugié zu Zürich 1837. B. schrieb eine Tragödie: Dantons Tod, in der, neben den Mängeln einer Jugendarbeit, sich ein herrliches Dichtertalent und eine großartige, wahrhaft geniale Auffassung und Ausführung, aber gar zu grelle Durchführung des historischen Stoffes darbieten. Für die Bühne paßt diese Arbeit nicht. In B.s Nachlaß fand sich noch ein Lustspiel: Leonce und Lena, und ein zweites, beinahe vollendetes historisches Drama; auch übersetzte er einige Stücke Victor Hugo's. Vgl. Brockhaus Convers. Lex. der Gegenwart und Phönix Juni 1835. (R. B.)

**Büchse** (Requis.), 1) jedes cylinderförmige Gefäß; 2) ein Gewehr der Jäger und Scharfschützen, welches sich durch einen gezogenen Lauf von der gewöhnlichen Flinte unterscheidet. Im Anfange des 15. Jahrh. erfunden, finden wir die B. im 30jährigen Kriege zuerst angewendet, dann

aber mit Riesenschritten ihrer Vervollkommnung und allgemeinern Anwendung entgegen gehend; jetzt hat jede Armee mit B. bewaffnete Schützen. Die besten Handhaber der B. sind die Tyroler und Schweizer.

**Bühne** (Techn.), eigentlich jedes erhöhete Gerüst, auf welchem etwas geschehen soll, was Viele sehen können, daher Rednerbühne, Richtbühne, Schaubühne u. s. w. Im Theater der über dem untern Zuschauerraum erhöhete und durch den Vorhang abgeschlossene Raum, auf welchem die Darstellungen Statt finden. Die B. besteht aus dem Proscenium, der Avantscene, der Scene und dem Hintergrunde (s. d. a.) und bildet in ihrer Abgeschlossenheit den Rahmen, in welchem jedes dram. Bild erscheinen muß. In dem untern Theile der B., dem Podium (s. d.), welches nach dem Hintergrunde zu unmerklich aufsteigt, befindet sich vorn in der Mitte des Prosceniums der Souffleurkasten, weiterhin die verschiedenen Versenkungen (s. d.) mit ihrer nothwendigen Maschinerie, und an den beiden Seiten die Einrichtungen zum Verschieben der Coulissen (s. d.), welche die sichtbare Grenze der B. bilden; außerhalb derselben ist jedoch noch ein nicht zu beschränkter Raum, „Hinter den Coulissen" (s. d.) genannt, erforderlich, um Züge, Märsche u. dergl. daselbst zu ordnen und vorzubereiten und die von der Scene geräumten Meubel und Versetzstücke leicht und bequem zu transportiren; auch ist dieser Raum der Aufenthaltsort der zunächst auftretenden Schausp. Oben ist die B. durch die Soffitten (s. d.), im Hintergrunde durch die Decoration (s. d.) geschlossen. Oberhalb den Soffitten ist die Maschinerie zum Aufziehen der Decorationen, des Vorhanges u. dergl. Der Hintergrund besteht entweder aus einem, den ganzen Raum umfassenden Saale, der jedoch so eingerichtet sein muß, daß er als B. mit benutzt werden kann, wenn ein besonders tiefer Schauplatz erforderlich ist; oder er ist gleich auf ähnliche Art, wie der Raum der Scene eingerichtet. Ueber die Ausdehnung und Dimensionen der B., s. Schauspielhaus und Theater mit ihren artistischen Beilagen. (Si.)

**Bühnenordnung**, s. Theatergesetze.

**Bühnenschicklichkeit.** Diese will, wie die Lebensschicklichkeit und Sitte ihre Rechte beobachtet und bewahrt wissen. Hierher gehört nicht blos das Fertiggewordensein des eigenen Körpers mit sich, sondern die Rücksicht, weise Ermessung und Abmessung, über wie viel Platz dieser überhaupt auf der Bühne zu gebieten und an welchen Stellen er ihn einzunehmen habe. Leider wird noch immer, selbst von routinirten Schausp., viel zu wenig auf den Standpunkt und die Schonung der in der Scene prädominirenden Personen geachtet, was Iffland schon mit dem Ausdrucke: „Pre-





tension auf das Terrain machen" bezeichnete. — In den verschiedenen einzelnen Artikeln dieses Werkes wird auf Mehreres, die B. Betreffendes, hingewiesen; bei diesem Artikel genüge daher nur die namentliche Aufzählung mehrerer Bühnenunschicklichkeiten, aus der sich das Schickliche von selbst ergeben und herausstellen wird. Z. B. das Sich-Vordrängen vor Andern, das Sich-Gehenlassen, sei es nun aus Unkenntniß oder Zerstreuung, das öftere Handergreifen der Mitspieler oder Handauflegen auf die Schultern derselben, das ungraziöse Umarmen, Küssen, sich auf das Knie niederlassen, die Unruhe in der Haltung und Stellung ohne Zweck, das Räuspern vor einer langen Rede, das Herumschleifen der Sessel auf der Erde, das Knarren der Fußbekleidung, die unsanften, durch Nägel und Eisen unter den Fersen verursachten Tritte, das Nachschleifen der Säbel auf dem Fußboden, das Verbergen der Hände an unschickliche oder ungehörige Orte, Beinkleider-, Westen- und Rocktaschen, das Nägelbesehen oder gar Bekauen, das oft wiederholte Stirnreiben, das Ordnen des Kopfhaares, Backen- und Schnurbartes, die Untheilnahme an den Gesprächen Mitspielender, die unangemessenen Pausen während des Lesens, Schreibens oder Siegelns von Briefen, ein übertriebenes Dosenspiel, allzuhäufiges Schnupfen, das Hineinreden in die Coulissen, das unanständige Zuwerfen der Thüren, das Vergessen und Liegenlassen von Gegenständen, als: Hut, Stock, Mantel, Dose 2c., bei einem Abgang, was besonders in Situationen störend und lächerlich wirkt, wo die Spur des Dagewesenen von dem Eintretenden nicht bemerkt werden soll, oder wo gar die Scene sich verwandelt, das öftere Herausziehen oder in der Hand behalten des Taschentuchs, das naive Schürzenspiel der Damen, oder kokettirende Zupfen am Busentuche, die unanständige Haltung beim Essen, Trinken, oder in der Art Etwas zu nehmen, zu holen, zu ergreifen, die dem Publikum zugewandte Rückenseite, das Quervorübergehen vor Personen, denen man, aus welchem Grunde es sei, Achtung schuldig ist, das häufige Betreten des Prosceniums, das Schlagen mit geballter Faust an die Brust, oder gar mit flacher Hand an die Schenkel u. dgl. m. (Z. F.)

**Bürger** (Elise Marie Christiane, geb. Hahn), geb. zu Stuttgart 1769, kam später nach Berlin, von wo aus sie dem bekannten Dichter Gottfried Aug. B. in einem Gedichte ihre Hand antrug. Die Ehe wurde indessen keine glückliche, in 2 Jahren erfolgte schon die Scheidung und Elise B. betrat das Theater in Altona und später zu Hannover und Dresden. Da der Erfolg ihren Wünschen nicht entsprach, versuchte sie sich als Declamatrice und als plastisch-mimische Darstellerin, ohne jedoch die Hendel-Schütz nur annähernd

zu erreichen. Später lebte sie zurückgezogen in Frankfurt a. M. Außer mehreren Romanen schrieb sie auch die Bühnenstücke: Adelheid, Gräfin von Teck, Hamburg 1799; das Banquet und die Heirathslustigen, Lemgo 1801. (R. B.)

**Bürgerkrone** (Garder. u. Requisit), ein Kranz von Eichenlaub, war bei den Römern sowohl die Belohnung kriegerischer, als politischer und moralischer Verdienste und galt als die höchste Auszeichnung. Vergl. Corona.

**Bürgerlich.** Alles was den Lebensverhältnissen des Bürgers entspricht. Daher: b.e Kleidung, die gewöhnliche Tracht der gebildeten Gesellschaft nach den wechselnden Anforderungen der Mode; früher war sie durch Polizeigesetze vorgeschrieben. B.e Stücke, meist gleichbedeutend mit Conversationsstück, Drama, Familiengemälde und Schauspiel (s. d. A.). Schiller's Cabale und Liebe und die meisten Ifflandschen und Kotzebue'schen Schauspiele sind b.e Stücke. Sie erheischen vom Darsteller vorzugsweise den Ton und die Haltung der Gesellschaft mit Ausschluß jedes übertriebenen Pathos bei den tragischen und jedes Carrikirten bei den komischen Charakteren und Situationen, indem jede Uebertreibung das Stück aus seiner eigentlichen Sphäre heraushebt. (B.)

**Buffēt** (franz.), eigentlich ein Schenktisch; ein abgesonderter Raum in Gesellschaftssälen, wo Speisen und Getränke verabreicht werden; im Schauspielhause der Saal, der zu diesem Zwecke vorhanden ist. Man findet das B. wechselnd parterre oder oben, gewöhnlich wird es von der Direction, in einigen Städten, z. B. in Leipzig, jedoch von der Stadt, oder wie in Cöln von dem Eigenthümer des Hauses besonders verpachtet. Der Pächter ist meist ein Conditor, in größern Städten jedoch, z. B. in Berlin, findet man ganze Restaurationen im Theater. (R. B.)

**Buffo** (Musik u. Techn.), Komiker des ital. Theaters, dessen Name aus dem Lateinischen buffare, sich aufblasen, hergeleitet wird. Bei den Römern wurden Diejenigen so genannt, die mit ausgestopften oder aufgeblasenen Backen an ihren Masken auf dem Theater erschienen, um den Ohrfeigen, welche sie in bedeutender Anzahl empfangen sollten, mehr Klang zu geben. Bei den Italienern wurde das Fach von 2 Personen: dem singenden und sprechenden oder halbsingenden B. bekleidet. Die Stimme des B. ist Baß, sein Spiel sehr markirt und grell, das Costüm barrok und das Burleske seine Sphäre, so daß er fast zur Carrikatur wird. Das Wort und die Sache ist mit der ital. Oper ins Theater aller Völker übergegangen, aber in Deutschland und Frankreich ist der B. mehr eigentlich Komiker, dem man wohl einen Mangel der Stimme, keineswegs aber die Uebertreibung der





Italiener nachsieht. Die neuere franz. Oper hat das Fach des B. in Tenor- und Baß-B. getheilt. **Opera buffa**, die komische Oper, entgegengesetzt der **Opera seria** der ernsten Oper der Italiener; sie ist nicht mit der **Opéra comique** der Franzosen zu verwechseln. Bei der Opera buffa ist Komik die Hauptsache, bei der Opéra comique nur Nebensache. (7.)

**Bulgarēlli** (Mariana Benfi, gen. Romanina), eine berühmte ital. Sängerin im Anfange des vor. Jahrh., scheint die Bühne in Venedig betreten zu haben, wo sie bis 1724 mit großem Beifall wirkte. 1725 kam sie zur ital. Oper nach Breslau, von wo sie 1726 nach Prag ging, 1728 aber wieder nach Italien zurückkehrte; sie st. 1734 in Rom. Zeitgenossen rühmen sowohl ihren ausdrucksvollen und schönen Gesang, als ihr treffliches Spiel; auch war sie die vertraute Freundin und Unterstützerin des Dichters Metastasio. (3.)

**Bulgarīn** (Thaddäus), geb. in Lithauen 1789, wurde im Cadettenhause in Petersburg erzogen, diente später mit Auszeichnung erst in der russischen, dann in der franz. Armee und kehrte nach Napoleon's Fall wieder nach Rußland zurück, wo er sich ausschließlich literarischen Arbeiten widmete. Er gab 1825 das erste dram. Taschenbuch: **Ruskaja Talija**, in russ. Sprache heraus, in welchem einige sehr anziehende Arbeiten seiner Feder enthalten sind und das durch die Nachahmungen, die es hervorrief, wesentlich zur Förderung der dram. Literatur in Rußland beigetragen hat. (R. B.)

**Bulwer** (Edward Lytton), geb. 1803 in der Grafschaft Norfolk, seit der Krönung der Königin Victoria im Sommer 1838 Baronet, ist der 3. Sohn des Generals B. Seines Vaters frühzeitiger Tod (1806) brachte den jungen B. ganz unter die Gewalt seiner Mutter, die, hochgebildet, seinem Geiste vorzugsweise die Richtung gab, die er späterhin mit so glänzendem Erfolge einschlug. Seit der Bekanntmachung „Pelham's" erhielt B. einen europäischen Ruf, der indeß neuerdings durch seinen Besitzer selbst geschmälert zu werden scheint. Nicht zufrieden mit dem Ruhme, den seine in vieler Hinsicht ausgezeichneten Romane ihm erworben hatten, wollte B. auch von der Bühne herab auf seine Nation wirken. Er schrieb: die Herzogin von La Vallière, das Mädchen von Lyon und Richelieu. Diese Producte sind aber so lose componirt, so leer an wahrhaft dram. Construction und so überhäuft mit lächerlichen Effecten, daß die Aufnahme, namentlich des ersteren Dramas, einer vollkommenen Niederlage glich. Das 2. Stück sowohl, als das 1839 gegebene 3. Richelieu fanden zwar in London eine befriedigende Aufnahme, in Deutschland aber erregten die beiden erstern durchaus kein Interesse. B. hat kein hervorragendes Talent

fürs Drama und würde klug handeln, wenn er keinen weitern Versuch, die Bühne zu erobern, machen wollte. (E. W.)

**Bund** (Garder.), 1) so v. w. Turban (s. d.); 2) eine Kopfbedeckung der Damen in der Form eines Turbans, gewöhnlich aus mehrfarbigem Zeuge gefertigt. 3) Die Kopfbedeckung des Hohenpriesters bei den Juden; sie ist ebenfalls Turban ähnlich, von weißer Leinwand gefertigt und oben mit einer hellblauen Kuppel versehen, die durch darüber gezogene Streifen die Form einer Krone erhält; auf diesen Streifen steht das Wort: Jehova. Die jüdischen Priester tragen ebenfalls einen B., doch ist derselbe minder hoch. (B.)

**Bundschuh** (Garder.), 1) ein großer, bis an die Knöchel gehender und oben zugebundener Bauernschuh, der besonders in Schwaben getragen wird; 2) die hölzerne, an den Fuß gebundene Sohle der Barfüßermönche; 3) Name des Bauernbundes zur Zeit des Bauernkriegs, herrührend von dem Schuh, den sie als Symbol auf einer Stange oder in der Fahne führten. (B.)

**Buonarōtti** (Michel Angelo), geb. zu Florenz 1568, starb 1626. Neffe des berühmten Malers und Bildhauers Michael Angelo, dessen Gedichte er auch gesammelt und herausgegeben hat (Florenz 1823). Schrieb die noch jetzt als classisch geschätzten Lustspiele: la Tancia (Florenz 1615) und la Fiera (ebend. 1626). Die Tancia ist das berühmteste, eigentlich ein Bauernstück, ein regelmäßiges Drama in Reimen, worin die Sitten und Liebesangelegenheiten der florentinischen Landleute nachgeahmt sind. Baretti hält das Stück für eins der vorzüglichsten, das Italien je hervorgebracht, ja er erklärt sogar, daß, wenn von allen ital. Stücken nur eins der Vergessenheit entrissen werden sollte, er der Tancia seine Stimme geben würde. (H. M.)

**Buononcīni**, 1) (Marc Antonio), geb. um 1658 zu Modena, bildete sich unter der Leitung seines Vaters, kam später nach Deutschland, wo er von 1697—1708 in Wien und Berlin als Componist und Violoncellist angestellt war, ging dann nach Paris, wo er besonders als Virtuos glänzte und kehrte um 1712 nach Italien zurück, wo er den Rest seiner Tage in Rom zubrachte. Seine bekanntesten Compositionen sind: Camilla regina de Volsci, Etearca, la Regina creduta Ré, Tigrane, Ré d'Armenia, Cajo Gracco und Astianatte; die sowohl in Wien, als an allen großen ital. Theatern, den größten Beifall fanden. 2) (Giovanni Battista), geb. zu Modena um 1660, Bruder des Vor. 1694 debutirte er mit den Opern: Tullo Ostillio und Xerse in Rom, kam 1698 als Hofcomponist nach Wien, wo er die Opern: la Fede pubblica, Endimione, Mario fuggitico, Tomiris, Abdolonimo und Muzio Scevola mit großem Erfolge





auf die Bühne brachte. 1703 machte er eine Reise nach Berlin, wo seine Oper: Polifemo gleiches Glück machte, kehrte 1712 nach Rom zurück und folgte 1720 einem Rufe nach London, wo er von der Academie für einen der größten Componisten der Zeit erklärt wurde und wo sowohl seine frühern Opern, als die neuen Astardo u. a. großen Beifall fanden. Sein Streben, sich über Händel zu erheben, verwickelte ihn in Unannehmlichkeiten; er ging nach Frankreich, wo er in der Goldmacherkunst Vermögen und Ruf verlor, als Virtuos aber beides wieder erlangte. Um 1750 endlich erhielt er eine Anstellung als Componist in Venedig, wo er bald nachher starb. (3.)

**Burattini** (Techn.), ital. Name für eine Art von Puppenspielen, welche bekanntlich in Italien vollkommener, als in irgend einem andern Lande dargestellt werden. Mailand, Neapel, Rom haben ausgezeichnete B., die den Fremden, obgleich er gewöhnlich nur wenig von dem Patois versteht, welches in diesen kleinen Theatern gesprochen wird, doch durch die ungemein komische Beweglichkeit und derben, meist handgreiflichen Späße sehr anziehen. Die bessern B. geben sogar Ballete. Das Theater Joly und Seraphim in Paris war nur eine matte Nachahmung dieser Puppenspiele, die nur in Italien eine ächt nationale Bedeutung haben. Alle B. sind ganze Marionetten und unterscheiden sich darin von den Fantoccini, die blos mit dem Oberkörper sichtbar werden und auf tragbaren Theatern den Pöbel belustigen. (L. S.)

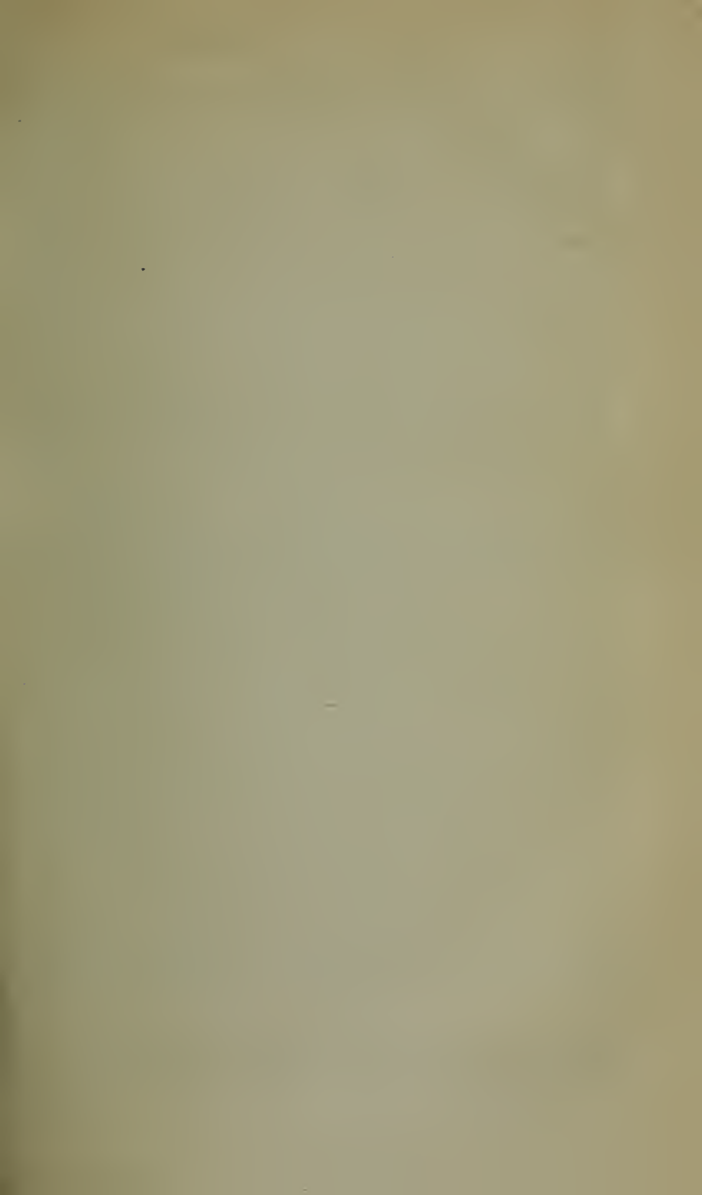
**Burghuber.** Dieser Vater aller Kasperle und Jackerle starb zu Wien 1795 im 52. Jahre. Er war seiner Zeit und besonders in jüngern Jahren, der erste Lustigmacher und Gegenstand schallendsten Gelächters nicht nur auf, sondern auch außer der Bühne, wozu schon seine komische Dicke und kurze Figur die nächste Veranlassung gab. Er konnte für einen wahren Schatz der von einem Ort zum andern herumwandelnden Prinzipale der damaligen Extemporir-Theater gelten, denn Einer suchte dem Andern ihn wegzukapern, um bei jeder augenblicklichen Geldnoth einen Helfer, der er immer war, sich zu erwerben. So geschah es, daß der Tausendkünstler oft drei bis vier Mal in einem Jahre sein Engagement wechselte, nebenbei ein unmäßiger, besonders Biertrinker, und trotz seiner, für damalige Zeiten beträchtlichen Gage, fast immer ohne Geld war. Der Vater der Jackerle wird B. deswegen genannt, weil er diesen Charakter, wenn man ihn so nennen darf, wirklich erschuf. Denn nachdem nach und nach einige Kasperle neben ihm aufwuchsen, die sich meistentheils nach ihm gebildet hatten und ihn oft in ihrem Wesen zu übertreffen schienen, bildete er sich diesen neuen Charakter unter dem Namen: Jackerl, in welchem er mehr Albernheit

und östreichische Bauerneinfalt legte, als eigentlich in dem des Kasperl liegt. Dieser nämlich ist ein Gemisch von Hanswurst, Scapin, Crispin und Arlequien; B.s Jackerl aber glich mehr der Plumpheit des Pierrot und Brighella. (Z. F.)

**Burleigh**, s. Cecil.

**Burlesk** (v. ital. burla, Scherz, Spott; Aesthet.). Das B.e ist ein niederer Grad des Lächerlichen, welches sich die nur möglichsten Ungereimtheiten und Uebertreibungen erlaubt, und nur in dem Falle der Poesie angehört und auf der Bühne zulässig ist, wenn es nicht als bloße Harlekinade und geschmackloser, lächerlicher Unsinn, der allein auf das Zwerchfell wirken soll, auftritt, sondern, einen tieferen Ernst bergend, menschliche Lächerlichkeiten, Thorheiten und Schlechtigkeiten allerlei Art zu verspotten bestimmt ist. In diesem Falle vermischt das B.e das Ernste mit dem Lächerlichen, das Erhabene mit dem Niedrigen, trägt die Contraste stark auf, malt überhaupt ins Grelle, läßt das Gemeine hochtrabend, das Hohe gemein auftreten und richtet sich so besonders gegen das Hohl- und Scheinwesen, die übertünchte Dummheit und den eingebildeten Stolz gewisser Amts- und Standespersonen. Auf dem B.en beruht hauptsächlich der Charakter des Buffo (s. d.). Man hat eine ganze Gattung von Theaterstücken, welche man mit dem Namen Burlesken bezeichnet. Sie waren eine Zeit lang bei der größeren Masse des Publikums sehr beliebt, verschwanden allmählig von der Bühne, kehrten jedoch, wenigstens als Grundelemente und in einzelnen Zügen, in den wiener Zauberpossen und bürgerlichen Gemälden niedrigkomischster Gattung wieder zurück. Diese Kasperliaden, Harlekinaden, Buffoniaden, Farzen, Possen, B.en werden nie ganz zu verbannen sein, wenn sie auch scheinbar eine edlere Form und ein zierlicheres Gewand angenommen haben. C. Blum hat mehrere B.en nach dem Französischen bearbeitet. Die beliebteste darunter war ihrer Zeit: Bär und Bassa; viel sinniger und mit wirklich poetischem Colorit ausgestattet erscheint desselben Theaterdichters sogenannte B.e: der Spiegel des Tausendschön. In dieser keuschen Verschmelzung von Sinn und Unsinn, Moral und Satyre, Ernst und Laune kann die B.e sogar den höheren Sinn befriedigen, ohne darum ihre Wirkung auf die lachlustige Menge einzubüßen. (H. M.)

**Burmeister** (Friedr.), geb. zu Schwerin 1771, betrat die Bühne daselbst 1794 und führte dann ein vielbewegtes Künstlerleben, über dessen reiche Erlebnisse leider zur Zeit noch alle Data fehlen. Seit 1810 ist B. Mitglied des Hoftheaters zu Dresden und gehört zu den beliebtesten Künstlern desselben. Ernste Väter und fein-komische Rollen gehören zu seinen besten und sein Kriegsrath Dallner, alte Klingsberg, Kaufmann Busch, Bilau &c. dürften schwer zu





übertreffen sein; die Einfachheit und Natürlichkeit seines Spieles findet nur in der Darstellung Eßlairs ein würdiges Seitenstück *). (T. M.)

**Bursay** (Aurora), geb. um 1760 zu Paris, hatte sich daselbst schon einen Namen als Dichterin gemacht, als sie Mitglied des Theaters zu Brüssel wurde, wo sie als Schauspielerin und dram. Dichterin gleich geachtet war. Es erschienen daselbst folgende Stücke von ihr: Misantropie et Repentir, l'Enseigne ou le jeune militaire und les Indiens en Angleterre, die sämmtlich Kotzebue'schen Originalen nachgebildet sind. Sie ist auch Verfasserin der Oper: Sophie de Brabant, comp. von Kalkbrenner. Beim Ausbruche der Revolution verließ sie Belgien und errichtete zu Braunschweig unter dem Schutze des Herzogs ein franz. Theater. Später wählte sie Paris zu ihrem Aufenthalte, wo noch einige Werke von ihr erschienen. — N. B., ihr Mann, obgleich nur ein mittelmäßiger Schausp., besaß ausgebreitete Kenntnisse und hatte Antheil an den von ihr verfaßten dram. Werken. (R. S.)

**Buskin** (engl.), s. Cothurn.

**Butaforska** (Techn.), eigenthümliche Benennung des Decorations- und Requisitenmagazins der russischen Theater, für welche die Sprache keine Erklärung hat und angeblich vom Auslande nach Rußland gekommen sein soll. (L. S.)

**Byron** (spr. Beir'n, George Noël Gordon, Lord), ward nach Ein. zu Dover, nach And. zu London am 22. Jan. 1788 geboren. Sein Vater, der einzige Sohn des als Seehelden berühmt gewordenen John B., war ein vollkommenes mauvais sujet und in ganz England nur unter dem Namen „der tolle Hans“ bekannt. Seine Mutter, die 2. Gattin B.s, Miß Katharine Gordon von Gight, war mit dem schottischen Königsgeschlecht verwandt und nicht wenig stolz auf diese erlauchte Abkunft. Der einzige Sprößling dieser Ehe war der Dichter B. Sein wüster Vater verließ die zweite Gattin, als er ihr Vermögen vergeudet hatte, wie er die erste verlassen hatte, floh nach dem Festlande und starb in Folge seiner Ausschweifungen. Mistreß B. zog sich nun mit den dürftigen Trümmern ihres Vermögens nach Aberdeen in Schottland zurück, wo sie allein der Erziehung ihres Sohnes lebte, der bei seiner Geburt durch die Unvorsichtigkeit der Hebamme einen lahmen Fuß davon getragen hatte. Dieses Gebrechen war eine der Hauptursachen seiner

---

*) Ueber mehrere andere geachtete Künstler dieses Namens haben wir trotz aller Mühe die Data zu einer Biographie nicht erlangen können.

späteren Erbitterung gegen die Welt, weil er ein für allemal des Glaubens lebte, ein Verunstalteter werde von Jedermann verhöhnt und müsse sich dafür auf gleiche Weise wieder bezahlt machen. Nachdem B. auf der Schule zu Harrow sich zur Universität vorbereitet hatte, bezog er Cambridge, vorher aber machte er einen Besuch auf seinem Stammsitze Newstead-Abbey in der Grafschaft Nottinghamshire. Damals ergriff den leicht erregbaren Knaben eine heftige Leidenschaft zu der schönen Miß Mary Anna Chaworth, die mit ihrer Mutter in dem unfern gelegenen Landsitze Annestey-Hall zurückgezogen lebte. Mary war 5 Jahre älter als B., zeigte sich dem aufblühenden Jüngling geneigt und verlebte fast in ununterbrochenem Umgange ein paar Monate mit ihm in heiterer Genügsamkeit. B. wünschte Miß Chaworth zu ehelichen. Er trug ihr seine Hand an, ward aber ziemlich spöttisch zurückgewiesen. Mary verheirathete sich bald darauf an einen Geck, mit dem sie einige Jahre höchst unglücklich lebte, bis eine Scheidung das drückende Band löste. Die Weigerung Mary's, B.s Gattin zu werden, schlug seinem Herzen eine Wunde, die nie mehr ganz vernarbte, sie erfüllte ihn aber auch mit dem heftigsten Groll gegen Gott und Menschen, indem er Grund zu glauben hatte, sein lahmer Fuß habe ihm den Besitz Mary's entzogen. Er begann nun ein wüstes, tolles Leben und die Abtei Newstead war lange Zeit hindurch der Schauplatz seiner an Tollheit grenzenden Mummereien und Bacchanalien. Ein Bändchen Gedichte, das er unter dem Titel: **Hours of idleness**, um diese Zeit herausgab, ward von der Kritik hämisch zerrissen, wodurch B. in eine solche Wuth der Begeisterung versetzt wurde, daß er auf der Stelle seine Tadler zu beschämen beschloß. Dies führte er auf das Glänzendste aus in der Satyre: **English Bards and scotch Reviewers**, womit er das größte Aufsehen erregte und bei den Edelsten zum Theil die Fehltritte wieder vergessen machte, denen er sich leichtsinnig hingegeben hatte. Dem mißmuthigen jungen Lord ekelte aber dennoch England an; er reiste mit seinem Freunde John Cam Hobhouse über Portugal nach Griechenland und Constantinopel. Auf dieser Reise durchschwamm er auch den Hellespont, eine That, auf die er oft stolzer war, als auf seinen Dichterruhm. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er 1811 nach England zurück, als Frucht das Gedicht: **Childe Harold's pilgrimage**, mitbringend. Die Veröffentlichung dieses Geistesproductes brachte dem 24jährigen Jüngling einen ungemessenen Ruhm. Er war jung, eitel, schön, Alles drängte sich um seine Person, die Frauen zumal wünschten von ihm bemerkt zu werden; er kam an den Hof und war nahe daran, ein Hofmann zu werden. Doch seine Abneigung gegen die Aristokratie hielt ihn davon





zurück, und abermals ward die Liebe seine herrschende Leidenschaft. Miß Milbank, die einzige Tochter Sir Ralph's, eines sehr reichen Baronets, fesselte ihn. Er hielt um ihre Hand an und empfing einen Korb; doch ließ er sich nicht abschrecken und nach Verlauf eines Jahres bei einer wiederholten Werbung ward Miß Millbank B.s Gattin. Das Glück dieser Ehe dauerte nur kurze Zeit. B.s Temperament, seine wunderlichen Eigenheiten, die beinahe eine temporäre Abwesenheit des Geistes verrathen ließen, nebst den vielen mißlichen Umständen, die sich jetzt noch mehr als früher häuften, desgleichen seine Verbindungen mit dem Drury-Lane-Theater, dessen Leitung ihm beinahe ein Jahr lang anvertraut war und ihn mit mancher schönen Schauspielerin zusammenführte, störte den häuslichen Frieden, und nachdem ihm seine Gattin eine Tochter, Ada, geboren, erfolgte unter höchst betrübenden Ereignissen die gesetzliche Scheidung. Verfolgt, von allen Seiten verleumdet und jetzt mit vollem Recht mißtrauisch gegen das ganze Menschengeschlecht, insbesondere aber gegen seine Landsleute, verließ er im Frühjahre 1816 abermals England, um nie mehr dahin zurückzukehren. Unterdeß waren von ihm folgende Gedichte erschienen, die sämmtlich von dem Publikum mit dem ungetheiltesten Beifall aufgenommen wurden: **The Giaur; The Bride of Abydos; The Corsair; Lara; Parisina; The siege of Corinth**, und mehrere kleinere Productionen, von denen wir noch die Ode an Buonaparte nennen. Sein „Lebewohl" war der letzte Gruß an seine Gattin und sein Volk. Er durchstrich Belgien, bereiste den Rhein und ging nach Genf. Hier, unweit der Stadt, miethete er sich die Villa Diodati und verlebte in größter Abgeschiedenheit den Sommer und Herbst, nur von Shelley (s. d.), Hobhouse und Lewis umgeben, mit denen er auch einen Theil der Alpen bereiste. Mit Shelley brachte er ganze Nächte zu, theils auf dem See umherfahrend, theils in seinem Landhause. Durch ihn lernte er Goethe und dessen „Faust" kennen, der ihn um so mehr fesseln mußte, als er gerade in dieser Zeit den größten Theil seines „Manfred" vollendete, das erste Gedicht, dem B. eine dram. Form zu geben bemüht war. Im October vertrieben ihn die neugierigen Schaaren reisender Engländer aus diesem Asyl. Sie scheuten sich nicht, ihm die schlimmsten Dinge Schuld zu geben, beobachteten ihn von der gegenüber liegenden Seite des Sees aus durch Fernröhre und verleumdeten ihn auf jede Weise. Zorn und Trotz jagten den Verfolgten über die Alpen nach Venedig. Hier nun, in der üppigen Meerstadt, ließ B. sich nieder und begann aus verachtungsvollem Ingrimm über die verleumdungssüchtige Welt jetzt wirklich ein verabscheuungswürdiges Leben, das er länger als ein Jahr, von Genuß zu Genuß eilend, aus einem

Vergehen ins andere sich stürzend, fortsetzte. Dessen ungeachtet ruhte sein kräftiger Geist nicht. Der 3. u. 4. Gesang von Childe Harold, jener als Frucht seines Aufenthaltes in der Schweiz, dieser als eine Rettung der glücklichen Stunden in der ersten Zeit seines venetianischen Lebens geschrieben, der Gefangene von Chillon, Mazeppa, gaben Zeugniß von seinem dichterischen Vorwärtsstreben. Ein Bild der Schattenseiten, der zahllosen leichtfertigen Abenteuer und der erhabenen Verzweiflung, die hier oft und bang auf des Dichters ergrauendes Haupt herabstieg, entwirft in staunenswerther Farbenpracht sein „Don Juan", der nun entstand. Die Bekanntschaft mit der jungen Gräfin Guiccioli, die B. 1819 hier machte, rettete ihn vom wahrscheinlichen Untergange. Die jugendliche Gräfin schien das einzige Weib zu sein, das B. ganz zu verstehen, seine Eigenheiten zu deuten, ihn mit Worten und durch Blicke zu leiten im Stande war. Er folgte ihr nach Ravenna, wo sein fortdauerndes Liebesverhältniß eine Scheidung der Gräfin von ihrem Gatten, einem Manne schon im Greisenalter, zur Folge hatte. Sie kehrte nun in das Haus ihres Vaters, des Grafen Gamba, zurück. B. besuchte sie täglich und nahm den lebhaftesten Antheil an der Verschwörung der Carbonari, die sich damals vorbereitete und zum Ausbruche gedeihen wollte. Als aber die Pläne der Verbündeten den Regierungen verrathen worden waren (Februar 1821), mußten die Gamba's fliehen und sich nach Pisa wenden. Dorthin folgte ihnen B. nach einigen Monaten. In der Zwischenzeit aber vollendete er noch die Dramen: Marino Falieri, Cain, Sardanapalus, setzte den Don Juan fort und entwarf die Tragödien: Werner, das Mysterium, Himmel und Erde, die beiden Foscari. Bei allen diesen dram. Productionen hielt B. sich streng an die Einheiten, erklärte wiederholt Alfieri für den musterhaftesten dram. Dichter, dem man durchaus nacheifern müsse, und verwarf Shakespeare gänzlich. Schuld an dieser Verkennung seiner Selbst und Anderer, so wie an der gänzlich falschen Auffassung des Dramas überhaupt, mochte wohl die mißlungene Aufführung des Marino Falieri in London sein, die gegen des Dichters Willen erfolgt war und ihm vielen Aerger verursachte. B. wollte und konnte vielleicht auch nicht für die Bühne schreiben, da er viel zu metaphysisch, zu colossal in der Durchführung seiner Charaktere verfuhr. Er stellte meist nur Abschattungen seiner eigenen Persönlichkeit auf und so verwandelten sich seine Helden meist in Wesen, die nur mit einem Fuße die Erde berühren, während der andere auf chaotischen Welten ruht, ihre Häupter aber an den Himmel stoßen. In Pisa traf er abermals mit Shelley zusammen und lebte eine Zeit lang ein zwar düsteres, doch von glück=





lichen Sonnenstrahlen zuweilen erhelltes Leben. Der Aufstand der Griechen gab seinen Hoffnungen abermals neue Nahrung, und als Shelley in einem Sturme auf dem mittelländischen Meere ertrank, seine natürliche Tochter, Allegra, starb, der Aufenthalt in Pisa ihm durch vielfache Mißhelligkeiten verleidet wurde und so viele achtenswerthe Stimmen für Griechenland sich erhoben; da beschloß er jubelnd, sich selbst diesem Volke seines Herzens und der Freiheit zum Opfer zu bringen. Er raffte sein ganzes Vermögen zusammen, trat mit den Häuptern des Aufstandes in Unterhandlung und schiffte sich im August 1823 nach Missolonghi ein. Hier ward er zwar mit Begeisterung begrüßt, allein die Zwistigkeiten und Parteiungen unter den Griechen waren so bedeutend, daß er durchaus nicht nach seinen Wünschen handeln konnte. Eine Brigade von 500 Sulioten kam zwar zu Stande, die jetzt seine Leibwache bildeten. Dennoch konnte er sie nicht leiten und zügeln. Aerger und das ungesunde Klima griffen seinen geschwächten Körper schnell und heftig an, er erkrankte und starb nach wenig Tagen am 19. April 1824 in Missolonghi. Ganz Griechenland trauerte um ihn. Sein Körper ward einbalsamirt und von seinem treuen Diener Fletcher und einigen Griechen begleitet, nach England transportirt, um dort neben den Ueberresten seiner ihm vorangegangenen Tochter Allegra beigesetzt zu werden. (E. W.)

# C.

**C** (Musik), 1) der erste tiefste Ton des modernen Systems, mit welchem jede Octave beginnt, und nach welchem alle mathematischen Verhältnisse der Musik berechnet werden. In der ältern Solmisation (s. d.) hieß das C ut, oder wegen der mannigfachen Veränderungen, die es im Namen erduldete: C sol fa ut. 2) Der Grundton der Tonarten C dur und C moll (s. d.). 3) Das Zeichen des $\frac{4}{4}$ oder vollen Tactes ist ein durchstrichenes C. (₵). 4) Die Aussprache des C s. Aussprache der Buchstaben. (7.)

**Cabāle**, deutsch: Meuchelei, Ränke, Geheimbund. Einige leiten das Wort von den berüchtigten 5 Ministern Karls II. von England her, deren 5 Anfangsbuchstaben das Wort Cabal bildeten; Andere lassen es von dem hebräischen Worte Cabbalah „mündliche Ueberlieferung" abstammen. Die Sache ist indessen jedenfalls älter, als der dafür angegebene

Ursprung des Wortes, denn in jeder, für einen bestimmten Zweck zusammengetretenen Gesellschaft finden sich, je nach dem moralischen Wirken einzelner Individuen, C.n, d. h. fühlbare Wirkungen, nicht erkannter oder nicht zu übersehender Ursachen, ein. Außer in der Diplomatie wird C. am häufigsten in Theaterverhältnissen und dem Zusammenleben und Wirken der Schausp. gefunden, freilich häufig in ganz falschem Verstande. Nur zu gern ist der leicht erregte und noch leichter verletzte Bühnenkünstler bereit, die Erfolge eigener Unfähigkeit, Nachlässigkeit oder Aufführung im Allgemeinen der C. zuzuschreiben. — Ehrgeiz, Sorge für die eigene Existenz, Rollenneid, ja oft auch nur persönliche Ab= und Zuneigung läßt indessen häufig Einflüsse bemerkbar werden, die nicht sowohl hindernd in den Geschäftsgang eingreifen, als das so nothwendige gute Vernehmen der socialen und mit diesem die künstlerischen Verhältnisse stören. Es können C.n von Seiten der Direction gegen die Schausp. und umgekehrt, oder von Schausp. unter einander stattfinden. Die verderblichsten und störendsten unter allen sind indessen diejenigen, bei denen das Publikum durch geheime Einwirkung zur Parthei gemacht, oder in solche getheilt wird. Wie alles Böse und Verwerfliche im Allgemeinen, straft sich auch die C. spät oder früh an ihren Urhebern. — Fühlt man die Wirkung einer C., so prüfe man sich zuvörderst selbst, ob das eigene Betragen Ursache dazu gegeben, was leider meist der Fall ist. Weiß man sich aber frei, so trete man offen und männlich gegen jeden geheimen Einfluß auf. Nur in eigener Rechtlichkeit, Diensteifer und künstlerischer Gewissenhaftigkeit suche man Mittel, der C. entgegen zu wirken; aber man lasse sich nicht verleiten, sie als Gegenmittel ebenfalls anzuwenden. Fast immer wird bei eigener Prüfung verletzte oder überspannte Eitelkeit als die Ursache erscheinen, warum jede Maßregel der Direction, jede Bevorzugung des Mitkünstlers als C. erscheint und allerdings müssen manche Maßregeln der Direction oder der Regisseure, so wie der bedeutendsten Schausp., dem Rollenneid, der Selbstüberschätzung als C. erscheinen, weil eben Rollenvertheilung, Herausbringen und Ansetzen der Stücke nicht von der Gesammtheit einer Kunstgenossenschaft, sondern von Einzelnen ausgehen, die an der Spitze stehen (s. Austheilung). Um nicht selbst in C.n verwickelt zu werden, vermeide man das zu vertraute gesellschaftliche Zusammenleben mit einzelnen Collegen, das Einwirken auf die Meinung des Publikums an öffentlichen Orten, oder gar im Parterre und besonders die Veranlassung zu einem Widerstande der Genossen gegen Verwaltungsmaßregeln. Da den Einfluß der C. zu wähnen, wo ein Publikum in der Gesammtheit sich für oder gegen etwas ausspricht, ist thörigt.





Die Masse urtheilt meist nach allgemeinen Eindrücken des Rechtsgefühls. Je geordneter und anständiger die Verhältnisse einer Bühne, je weniger wird die C. sich bemerkbar machen, oder sich scheu hinter weiblichem Einflusse verbergen. Dagegen findet sich bei solchen Bühnen, wo der Schausp. auf keinen Bestand rechnen kann, sondern in möglichst kurzer Zeit seine Zwecke zu erreichen suchen muß, die C. häufiger, denn hier wirkt die mächtigste Triebfeder menschlicher Handlungen: die Selbsterhaltung. Ueber den Einfluß der C. auf die Kritik (s. d.). (L. S.)

**Cabalētta** (ital.; Musik), ein kurzer, zierlicher und besonders melodiöser Satz in einer Arie; die C. ist dem Rondo (s. d.) zunächst ähnlich, sie kehrt meist zweimal zurück und wird zuerst einfach, dann mit Variationen und Verzierungen vorgetragen. (7.)

**Cabīren** (Myth.), Vulcans Schmiedeknechte, wofür schon ihre Attribute: Ambos, Hammer und Eisenstab, sprechen. Abbildungen finden sich hauptsächlich auf Vasen und Münzen und diese stellen die C. als kleine häßliche Wesen mit großen Bäuchen und Zeugungstheilen dar. (Tr.)

**Cabriōle** (Tanzk.), technische Benennung eines Tanzschrittes. Man schlägt, indem man sich von der Erde erhebt, die Knöchel so zusammen, daß die Berührung hörbar wird, fällt aber nur auf einem Fuße wieder zur Erde zurück. Die gewöhnliche C. wird mit zweimaligem Anschlagen gemacht. Zu einem dreimaligen Anschlagen gehört viel Muskelkraft und Stärke. (H...t.)

**Cabinēt**, 1) ein kleineres Behältniß neben Sälen und größern Zimmern; daher Lese-, Bade-, Garderobe-, Schlaf-C. 2) In Palästen die gewöhnlichen Wohnzimmer im Gegensatze zu den Audienzzimmern und Sälen, daher C.-Schreiben, C.-Ordre, die aus dem Arbeitszimmer des Fürsten hervorgehen. In der ersten Bedeutung wird das C. durch eine wenig tiefe einfache Zimmerdecoration hergestellt, in der zweiten ist es ein elegantes, räumliches Zimmer. (L.)

**Cabinētsthüre**, so v. w. Seitenthüre.

**Cachucha** (spr. Katschūtscha, Tanzk.), ein in neuester Zeit erst bekannt gewordener span. Nationaltanz. Nach der Musik eines bekannten span. Volksliedes hat Fanny Elsler vor einigen Jahren einen Tanz zuerst getanzt, der theils aus den eigenthümlichen Tanzschritten des Fandango und des Bolero besteht, theils durch die Bewegung des ganzen Körpers den südlichen Charakter zur Anschauung zu bringen sucht. Die C. erschien zuerst in dem Ballet le Diable boiteux und machte seitdem die Runde durch ganz Europa, aber nur wenigen Tänzerinnen gelingt es, die unnachahmliche Grazie der Fanny Elsler zu erreichen. Die eigentliche Schwierig-

keit dieses Tanzes liegt nicht in den Tanzschritten, obgleich auch diese einen eigenthümlichen Charakter haben, sondern in dem Ausdrucke des Gesichts, den Bewegungen des Oberkörpers und der Arme und der geschickten Anwendung der Castagnetten. (H...t.)

**Cadēnz** (fr. Cadence, ital. Cadenza; Musik), 1) Tonfall oder Tonschluß; der festbegrenzte Abschnitt eines musikal. Satzes, oder doch ein entschiedener Ruhepunkt in demselben. Erstere heißt eine vollkommene, letztere eine Halb=C. Die vollkommene C. muß auf der Dominante durch den reinen Dreiklang vorbereitet sein, in den Grundton übergehen und mit dem Dreiklange schließen. 2) Die Figur, welche der Sänger oder Solospieler am Hauptschlusse eines Musikstückes entweder willkührlich anbringt, oder die vom Componisten, wie es namentlich bei den neuern geschieht, vorgeschrieben wird; diese heißt figurirte C. und besteht in einem Läufer oder Triller, der nach einer Fermate (s. d.) beginnt und den Gedanken des vorgetragenen Musikstückes wiederholen sollte, oft aber nichts weiter, als ein inhaltloses Kehlenkunststückchen ist. Diese verzierte C. finden wir zuerst im Anfange des vor. Jahrh. und bald fehlt sie in keinem Musikstücke; doch finden wir sie durchweg vom Componisten vorgeschrieben. 3) (Tanzk.), nach der C. tanzen, so v. w. genau nach dem Tacte tanzen, das unerläßlichste Erforderniß. (7.)

**Cadix** (Theaterstat.), Hauptstadt der Provinz Sevilla in Spanien, mit 80,000 Einw., liegt auf der Spitze der Insel Leon und ist die bedeutendste Handelsstadt und der wichtigste Hafen Spaniens. Das Theater in C. ist kaum nennenswerth, dagegen blühen die Stiergefechte mehr als in irgend einer andern Stadt Spaniens und ein eben so geräumiges, als festes Amphitheater ist für dieselben errichtet. Vergl. Spanisches Theater.

**Cadmus** (Myth.), einer der mythisch=historischen Repräsentanten der in Griechenland durch Einwanderungen entwickelten Cultur, Stammvater des berühmten Geschlechts der Cadmionen, dessen Schicksale den Tragikern reichlichen Stoff zu den herrlichsten Erzeugnissen dram. Kunst lieferten. Von seinem Vater, dem Phönicierkönige Agenor, ausgesendet, seine von Jupiter entführte Schwester Europa aufzusuchen, erhielt er nach langen Irrfahrten vom delphischen Orakel die Weisung, da, wo die erste ihm begegnende Kuh sich ausruhen würde, eine Stadt zu bauen. Nach Erlegung des Drachen, der den an diesem Platze dem Mars geheiligten Brunnen hütete, erbaute C. Cadmea, die nachmalige Burg von Theben, erhielt des Mars und der Venus Tochter, Harmonia, zur Gattin, stellte unter den Böotiern ein geregeltes Leben her und lehrte sie die aus Phönicien mitgebrachte Buch=





stabenschrift. Von seinen Töchtern ward Semele die Mutter des Bacchus, ihre Schwestern dessen eifrigste Dienerinnen. Tief gebeugt von dem Unglück, das dieser Bachantinnen Ausschweifungen über sein Haus gebracht, begab er sich (vgl. Euripides in den Bacchantinnen), mit seiner Gemahlin nach Illyrien, wo Beide in Schlangen verwandelt wurden; zu Theben aber wurden sie als Landesgottheiten verehrt. (F. Tr.)

**Caecīlius Stātius,** ein Komödiendichter und Zeitgenosse des Terenz, starb um 169 v. Chr. Er war gebürtig aus Mailand oder Insubrum im cisalpinischen Gallien, kam als Sklave nach Rom, wurde aber freigelassen und vertrauter Freund des Dichters Ennius. Seine 40 meist aus Menander entlehnten Komödien, mit denen er die römische Bühne bereicherte, fanden vielen Beifall. Man rühmte an ihm, daß er die Sprache durch viele umgeschaffene Wörter bereichert habe. (W. G.)

**Caen** (Theaterstat.), Hauptstadt des Departem. Calvados an der Arne, mit 36,000 Einw. und nicht unbedeutenden Fabriken. C. hat zwar ein Schauspielhaus, aber kein stehendes Theater; eine reisende Gesellschaft hält sich gewöhnlich den Winter und zur Meßzeit daselbst auf.

**Cāēsar** (Cajus Julius), geb. zu Rom 100 v. Chr. An Genie und Pracht des Talents der größte unter den Heroen des alten Roms, ausgezeichnet als Feldherr, Staatsmann, Rechtsgelehrter, Redner und Schriftsteller. Sieger in Gallien, Britannien, Germanien, sodann in den Bürgerkriegen, über Pompejus bei Pharsalus, über die pompejanische Partei in Afrika bei Thapsus, über des Pompejus Söhne bei Munda in Spanien. Durch diese glänzenden Siegesthaten beständiger Dictator und Imperator, dem nur noch die kaiserl. Krone fehlte. Ermordet d. 15. März 44 v. Chr. in Folge einer Verschwörung, an deren Spitze Brutus und Cassius, welche man die letzten Republikaner Roms nennen kann. Eins jener vortrefflichen Trauerspiele Shakspeare's, worin des Dichters Genius in Wesen und Geist der Geschichte selbst eingedrungen, trägt den Titel: Julius Cäsar. Alles bewegt sich hier in Pathos und Geist ächt römischer Größe. Schlegel bemerkt sehr richtig, daß weniger C. als Brutus der Held des Stückes ist, daß aber, da C. nicht handelnd auftritt, nur durch den Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und seine eigene Zuversicht zu sich selbst, ein Maßstab seiner Größe erzielt werden konnte. Daher liegt etwas Theatralisches, Pomphaftes und Großsprecherisches im C. Shakspeare's. Das abergläubische Element und doch das Zuversichtliche zu sich, womit C. die verdächtigsten Wahrzeichen wegspottet, sind von Shakspeare zu einer vortrefflichen Zeichnung ineinander geschmolzen. C.s erste Erscheinung im Stück, wie sein Tod

und Leichenbegängniß sind von Shakspeare in gleich prachtvollem Style gehalten worden. (H. M.)

**Cäsūr**, 1) (Metrik), Einschnitte im Verse. Es gehört zu den Reizen eines schönen Verses, daß die Wortfüße und die Versfüße nicht immer einerlei sind. Wo diese Eigenschaft erreicht ist, hat man eine C. Das Beispiel eines Hexameters wird dies deutlicher machen:

An der Gluth des Gesangs entflammten des Hörers Gefühle

Nach den Wortfüßen eingetheilt:

An | der | Gluth | des | Gesangs | entflammten | des | Hörers | Gefühle;

nach den Versfüßen:

An der | Gluth des Ge | sangs ent | flammten des | Hörers Ge | fühle.

Man denke sich diesen Vers ohne C.en, so daß Vers- und Wortfüße immer zusammenfielen, und er wird seinen rythmischen Klang unfehlbar verloren haben; vielleicht so:

In des | Liedes | Gluthen | schwelgeten | fühlende | Hörer.

Gerade bei dem Hexameter (s. d.) ist die Anwendung der C. ein nothwendiges Erforderniß. Die deutsche Sprache ist an klangvollen C.en weniger reich, als die lateinische und griechische, aber offenbar vermittelst ihrer vielen Zusammensetzungen und Vorschlagsylben reicher, als die französische und englische. Manche Verse, wie eben der Hexameter, haben ihre C. an einer bestimmten Stelle; bei dem Alexandriner (s. d.) ist die C. mehr eine wirkliche Incision, so daß die Stimme nicht darüber hinwegschleift, sondern nach der 6. Sylbe, wo mit dem 3. Jambus zugleich ein männlicher Wortschluß eintritt, festgehalten und fast ein Bruch mitten durch den Vers hindurch veranlaßt wird. Diese Incision, wo Wort und Versfuß zusammenfallen, verwechsele man nicht mit der eigentlichen C., wie sie bei dem Hexameter stattfindet. Man vergleiche z. B. folgende, mitten durchbrochene Alexandriner von F. Freiligrath mit dem oben angeführten gerade durch die C. ineinander verschmolzenen Hexameter:

Die Mandel blüht im Thal; || mit spitzen dunkeln Blättern
Trotzt auf dem kahlen Fels || die Aloe den Wettern u. s. f.

Vgl. Alexandriner, Hexameter, Jambus, Incision, Trochäus, Vers. 2) (Musik), so v. w. Absatz. (H. M.)

**Caffarēlli**, angenommener Name des Tenoristen Majorano (s. d.).

**Cāīgnez**, geb. um 1780 zu Paris, ist Verfasser einer großen Anzahl Melodramen, unter denen folgende den größeren Beifall erhielten: **Le jugement de Salomon**, erschien 1801; **L'Hermite du mont Pausilippe**, 1805; **La forêt d'Hermanstadt**,





ou la fausse épouse, 1810. Gemeinschaftlich mit Bernhard: Henriette et Adémar, ou le bataille de Fontenoy, 1810; Edgar, ou la Chasse aux loups, 1812. Mit d'Aubigny: la Pie voleuse, 1815. Dieses Stück fand außerordentlichen Beifall und gefiel in London auf dem Drury=Lane=Theater nicht minder als in Paris. Imposture et Vérité, mit Louis, 1816. Kenntniß des Theaters, ergreifende Situationen und ein reiner Styl haben ihm den Namen: Racine du melodrame, verschafft. (R. S.)

**Cālais** und **Zētes** (Myth.), des Boreas, an Kopf und Füßen geflügelte Söhne, Theilnehmer am Argonautenzuge. Bei den Tragikern bestrafen sie den Phineus für die Verstoßung ihrer Schwester Cleopatra und für die Blendung der mit ihr erzeugten Söhne. (F. Tr.)

**Calāta** (Tanzk.), ein ital. Tanz mit raschem, lebhaftem Tempo, gewöhnlich im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{2}{8}$ Tacte.

**Calatrāva-Orden** (Ordensw.), ein span. geistlicher Orden, gestiftet von Sanctius III. von Castilien 1158, erhielt sich bis auf die neueste Zeit und seine Besitzungen sind noch jetzt sehr bedeutend. Seit 1740 hat der Orden aufgehört ein geistlicher zu sein und die Ritter legen blos das Gelübde ehelicher Treue ab. Ordenskleidung: ein weißer Mantel mit einem rothen, lilienförmigen Kreuze auf der linken Seite. (B. N.)

**Cālbei** (Garder.), eine Art breiter, metallener Armbänder, die in Rom als Auszeichnung an verdiente Krieger ertheilt, besonders aber von triumphirenden Feldherrn getragen wurden. (B.)

**Calcānt** (Musik), 1) der Balgtreter bei der Orgel; 2) gewöhnlich so v. w. Orchesterdiener.

**Calchas** (Myth.), der Seher im griech. Heere vor Troja, welcher die Dauer des Kriegs voraus verkündete und dem Ulysses den Anschlag zur Erbauung des hölzernen Pferdes gab, welches den Fall der Stadt herbeiführte. Mit dem obersten Heerführer Agamemnon war er in häufigem Zwiespalt, weil er ihm oft Unheil verkündete, namentlich das von Diana geforderte Opfer der Iphigenia zu Aulis. Das Schicksal hatte seinen Tod an das Zusammentreffen mit einem ihn übertreffenden Seher geknüpft: es erfüllte sich durch Mopsus, Apollons Sohn. (F. Tr.)

**Calcūtta** (Theaterstat.), Hauptstadt aller britischen Besitzungen in Vorder=Indien, mit 180,000 Einw., hat ein engl. Theater, welches unter der Direction des Obersten Young und Dr. Wilson steht. Nur einmal wöchentlich, und zwar Freitags von 7 bis 12 Uhr wird daselbst gespielt. Gesang und Musik, besonders die komische Oper, sind am meisten beliebt. Das Orchester besteht meistens aus Deut=

schen, so wie die ersten Sänger Italiener sind. Ein Platz im ersten Range kostet 16 Rupien. (L.)

**Caldāra** (Antonio), geb. um 1675 zu Venedig, wo er auch seine musikal. Bildung erhielt und im 19. Jahre schon anfing, für die Bühne zu schreiben; sein Ruf verbreitete sich bald über Italiens Grenzen aus und der Kaiser berief ihn nach Wien, wo er von 1714—1763 Hofcapellmeister und Lehrer Karls VI. war; hier starb er auch 1764. Gerber nennt in seinem Tonkünstler-Lexikon nicht weniger als 43 Opern, die C. in seinem langen Leben schrieb und von denen keine werthlos ist. Ein kräftiger, feuriger Styl, Melodienreichthum und treffliche Haltung zeichnen C.'s Werke aus und wohlthätig paart sich in denselben deutsche Tiefe und Gediegenheit mit ital. Lieblichkeit und Gefälligkeit. (3.)

**Cālderon** (Don Pedro C. de la Barca Henao y Riano), geb. zu Madrid am Neujahrstage 1601, stammte aus einem noch gegenwärtig blühenden, adlichen Geschlecht. Erzogen von Jesuiten besuchte er die Universität von Salamanca, die er aber in seinem 18. Jahre verließ nnd in den Militärstand eintrat. Er diente als Offizier 10 Jahre lang in der Lombardei und den Niederlanden, ward sodann dem König Philipp VI. empfohlen, von diesem an den Hof berufen und mit dem St. Jagokreuz geehrt. Er widmete sich nun ganz der Dichtkunst, deren Laufbahn er schon vor dem 14. Jahre mit einem Schauspiel: El carro del cielo, betreten hatte. Philipp, ein Freund der Künstler und Dichter, das Schauspiel leidenschaftlich liebend und manchmal selbst die Bühne in Hofzirkeln betretend, zog ihn in seine Nähe und gab ihm eine Pension von monatlich 30 Duros (Speciesthalern). Mit einer bewunderswürdigen Fruchtbarkeit schuf er eine Menge historischer Dramen voll großer poetischer Schönheiten und verdrängte Lopez de Vega, dessen Schöpfungen von denen C.s an Feinheit der Empfindung, Poesie und Adel übertroffen werden, fast gänzlich von der Bühne. Unter den 127 Lust- und Schauspielen, die man von ihm aufzählt, haben der „standhafte Prinz" und das „Leben ein Traum" in Deutschland durch die verschiedenen meisterhaften Uebersetzungen wohl den größten Ruf erlangt, in Spanien werden indeß andere diesen, wenn nicht vorgezogen, doch an die Seite gesetzt. Wir nennen als solche: El medico de sn honra (Don Gutierre); La niña de Gomez Arias; La dama duende; Casa con dos puertas mala es a gnardar; No hay burlas con el amor, u. m. a. Zwar kehren in den meisten Stücken dieselben Charaktere, ja sogar dieselben Intriguen und Abenteuer wieder, weßhalb man noch heutzutage in Spanien die letzten C.s Fälle (lances de C.) nennt; aber es herrscht in ihnen dennoch eine unendliche Bewegung, Lebendigkeit der





Anschauung und Verschiedenheit der Combinationen. Nach zehnjähriger ausschließlicher Beschäftigung mit Bühenarbeiten, trat C. in den geistlichen Stand; er ward zuerst Capellan an der Cathedrale zu Toledo, dann bei der Hofcapelle zu Madrid. Hatte er sich vorher vorzüglich mit Schauspielen, die man in Spanien de capa y espada (Mantel- und Degenstücke) und Saynetes (Divertissements, Localpossen) nennt, beschäftigt, so ging er jetzt zu geistlichen Dramen (Autos sacramentales) über, die er besonders auf Bestellung von Seiten der Domcapitel der vorzüglichsten span. Städte zur Feier des Frohnleichnamsfestes verfertigte, was ihm vieles Geld eintrug. Außer jenen 127 Tragödien, Schau- und Lustspielen hat man von ihm noch einige 90 Autos sacramentales, über 100 Saynetes und gegen 200 kleine Vorspiele, welche Loas heißen. Don Juan de Vera Tassis y Villa-real hat die Schauspiele 1685 zu Madrid gesammelt herausgegeben. Im 62. Jahre trat der Dichter als Priester in die Congregation de St. Pedro und ward von derselben 1687 zum capelan mayor ernannt. Er starb in demselben Jahre. Sein großes Vermögen vermachte er der Congregation. — Selten gab es wohl einen glücklichern dram. Dichter wie C. 37 Jahr beherrschte er fast allein die Bühne, über welche er so zu sagen ein Monopol ausübte. Er fand an seinem königl. Beschützer einen Gönner und Verehrer, der es sogar so weit trieb, in den Dramen C.s die Bühne zu betreten, und welcher überdies ein Vergnügen daran fand, mit dem Dichter improvisirte Komödien aufzuführen. Eines Tages stellte man „die Schöpfung der Welt“ dar. Der König spielte „Gott Vater“, C. den „Adam“. Da der Dichter aber in eine unendlich lange Beschreibung des Paradieses hineingerieth, so fing „Gott Vater“ an ganz fürchterlich zu gähnen. C. hielt sogleich inne und fragte, was ihm fehle? — Bei mir! (bei Gott!) erwiederte der König scherzhaft, es thut mir leid, daß ich Adam so geschwätzig geschaffen habe. — Die besten Uebersetzungen C.scher Dramen verdanken wir A. W. Schlegel und Gries. — Von einer Menge span. Dramatiker, die ihm bei seiner Lebenszeit mit mehr oder minderem Glück nachahmten, von denen ihn aber Keiner erreichte, wie z. B. Mexia, Miguel Sanchez, Tarraga, de Castro, Aguilar, Guevara, Galarza, del Poyo u. A. m., ist wenig oder nichts auf uns gekommen. (C. v. W.)

**Calderōni**, 1) (Francesco), bekannt unter dem Theaternamen Silvio. An der Spitze einer der besten Truppen, durchzog er erst Italien und dann Deutschland. Der Kurfürst von Baiern erlaubte ihm in München und Brüssel Vorstellungen zu geben und der Kaiser Leopold berief ihn nach Wien. Seine Frau, Agata C., war in ihrem

Fache eben so ausgezeichnet, als er. Dem Urtheil Riccobini's zufolge, war seine Truppe die einzige, die im Stande war, die alte Maskenkomödie in ihrer Reinheit darzustellen. 2) S. Argumento. (L.)

**Calembourg** (franz. sinnreiches Wort- oder Namenspiel; Aesth.). Es entsteht, wenn man ein Wort in einer andern Bedeutung, als der gegebenen gebraucht, oder durch die Aehnlichkeit des Klanges verschiedener Worte ohne Rücksicht auf Rechtschreibung und Abstammung einen witzigen Einfall ausspricht. — Wie der Witz im Allgemeinen im Auffinden von Aehnlichkeiten bei unähnlichen Gegenständen besteht, so der C. im Besondern mit Rücksicht auf Worte. — Den Ursprung der Benennung C. leitet man von einem westphälischen Grafen Calemberg her, der am Hofe Ludwigs XV. lebte und den Hof oft durch seine Sprachschnitzer ergötzte. Der witzige Marquis de Bievre benutzte diese neue Gattung sinnreicher Unterhaltung und taufte sie C. Bis vor Kurzem glaubte man diese Wortspiele nur in der franz. und engl. Sprache möglich, indessen haben Sapphir, Oettinger, Glaßbrenner, so wie nach ihnen die berliner Komiker bewiesen, daß auch die deutsche Sprache reich an Worten ist, die witzige Wortspiele zulassen. Eins der besten deutschen Wortspiele ist unstreitig: „die Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft!" — Der Komiker im Allgemeinen, besonders aber der Localkomiker, findet im C. ein reiches Feld für seine Thätigkeit, die sich zwar nicht vertreten, aber gewiß entschuldigen läßt. Um es mit Erfolg auszubeuten, suche er au courant mit den neuesten Erzeugnissen dieser ephemeren Literatur des Scherzes zu bleiben und gewöhne sich daran, die Worte nicht nach ihrer speciellen Bedeutung in der gegebenen Zusammenstellung, sondern im Wiederspruche damit aufzufassen. Die meisten zusammengesetzten Wörter, sowohl Haupt- als Zeitwörter, sind es vorzüglich, welche den C. begünstigen und man hat nur einen Blick in die reichen Sprachfamilien einzelner Worte, wie gehen, machen, kommen u. s. w. zu werfen, um leicht das Entsprechende zu finden. — In Localstücken, Burlesken, Verkleidungsrollen, so wie entschiedenen Carikaturen ist der C. an seiner rechten Stelle. Will er sich aber in der höheren Komik, namentlich dem Charakterbilde breit machen, so verletzt und verflüchtigt er. Wohl zu hüten hat sich ein Komiker, dem durch natürliche Befähigung das Wortspiel leicht wird, dies zu oft anzuwenden. Das Publikum verwöhnt sich rasch und verlangt dann gebieterisch das Neue bei jeder neuen Aufgabe. Erschöpfung pflegt aber den zu reichlichen Gaben nur zu sicher nachzufolgen. — So wirksam ein schlagendes Wortspiel auch ist, so erkältend wirkt ein mattes, und man





thut jedenfalls gut, schon auf den Proben das Terrain zu sondiren. (L. S.)

**Callīope** (Mythol.), die erhabenste unter den Musen, die Gefährtin der Könige und Helden, daher für die Beschützerin des Epos und für die Mutter mehrerer, im vorhistorischen Zeitalter genannter Sänger gehalten. Als Attribut hält sie ein zusammengerolltes Pergament. (F. Tr.)

**Callīrrhoë** (Mythol.), des Achelous Tochter, ward Alcmäons 2. Gemahlin und begehrte von ihm das Halsband der Harmonia; weil er dies aber seiner ersten Gattin geschenkt hatte, suchte er es von dem Vater derselben durch das Vorgeben wieder zu erlangen, er müsse es dem delphischen Gotte weihen. Hierdurch ward C. die Urheberin des Todes ihres Gatten, indem der Vater, der Täuschung kundig geworden, ihm durch seine Söhne auflauern, ihn umbringen und des Schmucks wieder berauben ließ; ein sowohl episch, als auch in vielen Dramen der berühmtesten griech. und röm. Tragiker behandelter Stoff. (F. Tr.)

**Callīsto** (Mythol.), Begleiterin der arkadischen Artemis, von Jupiter ihrer Unschuld beraubt und entweder von ihm selbst, oder zur Strafe von Juno in eine Bärin verwandelt und der Gefahr, von Diana oder von Arcas erlegt zu werden, durch Versetzung an den Himmel als Siebengestirn entrückt. (F. Tr.)

**Calōtte** (franz.; Garder.), 1) jede glatte Mütze oder andere Kopfbedeckung; 2) das glatte, runde Käppchen, mit welchem die franz. Geistlichen die Tonsur bedecken; 3) das Kreuz von Eisendraht, welches sonst auf den Soldatenhüten zum Schutze gegen den Hieb angebracht war. (B.)

**Calpūrnia,** 4. Gemahlin des C. Jul. Cäsar (s. d.), die er mehr als seine früheren geliebt haben soll. C. warnte Cäsar bei seinem verhängnißvollen Gange nach der Curie, wo er ermordet wurde. Diesen Zug hat Shakspeare in seinem Trauerspiele: Julius Cäsar, auf eine vortreffliche Weise benutzt, um in ihr das liebende, besorgte Weib, in Cäsar den heroischen Mann darzustellen, der vielleicht Unheil ahnt, aber aus Selbstvertrauen und um keine Spur von Furcht zu zeigen, seinen bösen Ahnungen und den Warnungen seines Weibes Trotz bietet. (H. M)

**Calȳptra** (Garder.), eine Art Schleier der griech. Frauen, welcher Kopf, Hals und Brust bedeckte, also Gesichtsschleier, Mütze und Halstuch in sich vereinigte; 2) eine Mütze der griech. Geistlichen, wenn dieselbe nicht Mönche sind; sie ist rund und einfach, dem Barret ähnlich. (B.)

**Camāīl** (franz.; Garder.), eine Art Mütze, die wie die Kapuze Kopf, Hals und Schultern bedeckt; sie wurde früher von den kathol. Geistlichen getragen. (B.)

**Camaldulēnser-Orden** (Ordensw.), ein geistlicher Orden, gestiftet vom heil. Romuald um 1018 und so genannt von Camaldoli bei Arezzo, wo der Stifter die ersten Einsiedeleien dieses Ordens anlegte. Der Orden theilte sich in Eremiten und gewöhnliche Mönche, breitete sich ziemlich schnell aus, ging jedoch im 18. Jahrh. wieder ein und besteht jetzt nur noch auf seinem Stammsitze. Ordenstracht: bei den Einsiedlern enge, bei den Mönchen weite, weiße Kutten und lange Bärte; eine Geißel wurde als Symbol der Selbstkasteiung getragen, die ihnen Pflicht war. (B. N.)

**Camārgo** (Marie Anne Cupis de), berühmte Tänzerin der großen franz. Oper, geb. 1710, stammte aus einer vornehmen röm. Familie und war eigentlich die Tochter eines Cardinals, was die Verwandten desselben durch Adoption der kleinen Marie Anne zu verbergen suchten. Schon als Kind zeigte sie ein außerordentliches Talent für Musik und Tanz, vervollkommnete sich auch in beiden so sehr, daß sie 1730 bei dem Ballete der großen Oper als erste Tänzerin angestellt wurde. Die Armuth ihrer Adoptiveltern zwang sie zur Bühne zu gehen. Bald war sie der erklärte Liebling des Publikums und des Hofes. Wenn sie auf einem Spaziergange an den Tuillerien erschien, applaudirte ihr Alles entgegen, und als sie einst ihrem Schuhmacher eine öffentliche Empfehlung gab, um dem redlichen Manne aufzuhelfen, wurde dieser in kurzer Zeit durch seine Schuhe à la C. ein reicher Mann. Sie war es, die 1730 zuerst einen Entrechat wagte; obgleich nicht hübsch, galt sie doch für das Ideal graziöser Leichtigkeit uud Beweglichkeit und war eben so geachtet durch ihren Charakter, als durch ihre große Kunstfertigkeit. Als ihr College Dumoulin, genannt le diable, einst seine Scene versäumte, tanzte sie an seiner Statt bis zur äußersten Erschöpfung, nur um ihn von jeder Strafe zu retten. Ein Beweis, wie sehr sie der Liebling ihrer Zeit war, sind die vielen Bildnisse, die sich von ihr erhalten haben. Sie besuchte England 1743, wurde 1750 glänzend pensionirt und starb 1770. Noch jetzt heißt es in Frankreich von einer guten Tänzerin: sie tanzt wie eine C. (H . . . t.)

**Camarōte**, die Logen in den portug. Theatern. Gewöhnlich sind es, wie die ital., kleine Zimmer, zu denen man nicht das Billet, sondern den Schlüssel verkauft. (L. S.)

**Cambērt**, geb. 1617 zu Paris, widmete sich von Jugend auf der Musik und war um 1650 Concertmeister der Königin; er war der Erste, der ein franz. musikal. Drama, den Vorläufer der Oper, auf die Bühne brachte. Seine Ariadne, ein Schäferspiel, erschien 1661 und die Neuheit der Erscheinung verschaffte diesem Werke die glänzendste Aufnahme. Abt Perrin, der für die Opernvorstellungen





privilegirt war, gewann 1669 C. und dieser widmete sich nun ganz der dram. Composition. 1672 wurde indessen C. durch Lully, an den das erwähnte Privilegium überging, aus seinem Wirkungskreise und allmählich auch aus der Gunst des Publikums verdrängt; er ging 1673 nach England, verpflanzte die neue Gattung musikal. Werke auch dorthin, fand allgemeine Anerkennung und wurde von Karl II. zum Hofcapellmeister ernannt. In dieser Stellung verfolgte ihn aber der Neid der Italiener, die eine Alleinherrschaft im Gebiete der Musik usurpiren wollten. C. erlahmte in dem Kampfe mit den Intriguen und Cabalen, die ihn umgaben, an Geist und Körper und starb 1677 zu London. Pomona, les peines et les plaisirs de l'amour u. m. a. Schäferspiele sind die vorzüglichsten seiner Werke. (3.)

**Camelāūchion** (Garder.), schwarze Kopfbedeckung der griech. Mönche; sie besteht aus 2 Hauben von Kameelhaar, die auf beiden Seiten bis auf die Achseln herabhängen. (B.)

**Camīlle**, Theatername der berühmten ital. Schauspielerin Jacqueline Antoinette Veronese (s. d.).

**Campagnōli**, 1) (Albertina), geb. 1795 zu Dresden, und 2) (Gianetta), geb. 1797 zu Leipzig, Töchter des Concertmeisters C., bildeten sich unter der Leitung ihres Vaters zu Sängerinnen und debutirten im Concerte zu Leipzig 1810, gingen 1816 mit ihrem Vater nach Italien und hier betrat die ältere zuerst die Bühne mit entschiedenem Beifalle. 1817 wurden beide Schwestern in Frankfurt a. M. angestellt, 1820 gingen sie nach Hannover, wo die Erstere geraume Zeit in Bravourparthien durch Ausdauer und Stimmenreinheit, die Jüngere aber eben so sehr wegen ihrer angenehmen Stimme, als wegen ihres trefflichen Spieles als Soubrette und jugendliche Sängerin glänzte. Später gingen sie wahrscheinlich mit dem Vater nach Italien zurück. (3.)

**Campēstre** (röm. Garder.), so v. w. Schurz, besonders aber der Schurz der Kämpfer und Ringer, die sich nackend im Campus Martius übten. (B.)

**Cāmpi** (Antonia), eine Polin von Geburt, Sängerin der ital. Oper, welche von 1794—1822 einen großen Ruhm behauptet hat. Den Beginn ihrer Künstlerlaufbahn hat sie bei der Guardasoni'schen Gesellschaft gemacht, für welche sie 1785 in Warschau gewonnen wurde und mit der sie wechselnd in Leipzig und Prag wirkte. Es ist unmöglich, hier alle die Rollen in deutschen und ital. Opern einzeln aufzuzählen, in welchen sie durch den Umfang ihrer Stimme und durch die vollendete Bravour, oder wie die Italiener sagen Virtù, glänzte, welche ihr eigen war, die sie aber bis zu einer Ueber- und daher Verschnörkelung, auch der einfachsten Cantilene, mißbrauchte. 1801 kam sie zum Schika-

neder'schen Theater in Wien, 1818 zum Hofopern-Theater und wurde 1820 zur kaiserl. Kammer-Sängerin ernannt. Noch in der letzten Zeit gab sie mit Furore Gastrollen in Leipzig, Dresden, Frankfurt, München, Stuttgart, Prag, Berlin und Warschau. 1822 wollte sie abermals in München gastiren, starb jedoch daselbst, ehe sie ihre Leistungen begonnen hatte. Die C. gehörte zu den größten Sängerinnen der neuesten Zeit; der Umfang ihrer Stimme betrug in der Blüthenzeit 3 volle Octaven und man erhob sie hinsichtlich dieser Mittel sowohl, als wegen der musikal. Bildung, selbst über die Catalani. (Fr. Heinse.)

**Campistrōn** (Jean Gallert, Marquis de), geb. 1656 in Toulouse, lernte auf einer Reise nach Paris den Schausp. Raisin und durch diesen die Theater der Hauptstadt kennen. Er wandte sich an Racine, der den jungen Edelmann gern zur Arbeit für die Bühne ermunterte und ihn dem Herzog von Vendôme besonders empfahl, für welchen C. ein Festspiel: Acis, schrieb, das mit Beifall aufgeführt wurde. Von 1683 bis 1712 schrieb er 10 Tragödien, 2 Lustspiele und 3 Opern. Seine Werke sind in 8 verschiedenen Ausgaben erschienen; die beste in 3 Bden., 12., 1749. Er starb als Mitglied der Akademie, General-Secretär der Galeeren und Ritter des Jacobs-Ordens 1723 in seiner Vaterstadt. (L. S.)

**Candēīlle**, 1) (P. J.), geb. 1740 zu Paris, machte seine Studien am dortigen Conservatoire und widmete sich später fast ausschließlich der Bühnencomposition. 1780 erschien seine erste Oper: Laura et Petrarque; dieser folgten: Pizarre, la conquête de Péron, l'apothéose de Beaurepaire u. m. a., die sämmtlich mit dem entschiedensten Beifall aufgenommen wurden. Ein besonderes Verdienst erwarb sich C. auch noch dadurch, daß er die tüchtigsten Compositionen älterer, vergessener Meister in einem dem Zeitgeschmacke entsprechenden Gewande wieder auf die Bühne brachte. Er starb zu Paris 1806. 2) (Julie Emilie), geb. zu Paris 1762, Tochter des Vor., debutirte 1782 in der Oper zu Paris. Gründlich musikalisch gebildet, reichte doch ihre Stimme für das große Opernhaus nicht hin und sie blieb nur bis 1792 Sängerin und ging dann zum Lustspiel über, welches ihrem Talent noch weit mehr zusagte. Sie ward Mitglied des Richelieu-Theaters, das sich später mit der Comédie française vereinigte und gehörte zu den besten Schauspielerinnen dieses Theaters. Ihre spätere Verheirathung mit dem Schausp. Simons aus Brüssel hat Andrieux den Stoff zu dem bekannten, recht hübschen Lustspiele: la comédienne, gegeben. Dieser Simon war nämlich nach Paris gekommen, um die Verheirathung seines Sohnes mit der Schauspielerin





Lange zu verhindern, lernte bei einem Souper die C. kennen und ward so von ihr bezaubert, daß er ihr seine Hand anbot. Natürlich mußte er nun auch die Verbindung seines Sohnes gut heißen und beide Paare verheiratheten sich fast zu gleicher Zeit. Nach ihrer Verheirathung zog sich die C. vom Theater zurück. Auch als Schriftstellerin und durch ihre musikal. Kenntnisse hat sie sich einen guten Namen gemacht. Ihr Stück: Cathérine, ou la belle fermière, hatte den glänzendsten Erfolg, sie selbst spielte darin die Hauptrolle; außerdem schrieb sie noch mehrere Romane, die Beachtung verdienen. 1815 reiste sie nach England, auf welcher Reise sie nicht nur ihren Ruf, sondern auch ihre Glücksumstände vergrößerte. Sie veranstaltete in London declamatorische und musikal. Unterhaltungen, zu denen sich ein eben so zahlreiches, als auserlesenes Publikum drängte. 1816 erhielt sie von Ludwig XVIII., in Folge eines ihm übersandten Gedichtes, eine Pension von 1500 Fr. (3. u. R. S.)

**Candelāber** (Requisit), ein langes, oben tellerförmiges, unten mit einer Scheibe versehenes Rohrgestelle, um Lichter oder Räucherwerk zu tragen. Dieser einfache C. wurde von den kunstsinnigen Griechen mannigfach umgestaltet und verschönert; die Idee des Rohres beibehaltend, sah man bald zierliche Säulen auf Thierklauen, Kugeln ꝛc. ruhen, oder eine Akanthusstaude ihre Blätterkrone als Teller darbieten, oder auch künstliche Vasen mit Blumenwerk umrankt; die Antikensammlungen zeigen herrliche Kunstwerke in C. Jetzt ist der C. meist nur ein gueridonartiger Leuchter nach antiken Formen. Auf der Bühne wird der runde C. häufig durch flache gemalte ersetzt. (B.)

**Cāndia** (Graf Marius von C.), geb. 1816 in Cagliari auf Sardinien. Er stammt aus einer vornehmen Familie. Sein Vater war General in der piemontesischen Armee und Marius selbst wurde für den Militärdienst bestimmt. Er kam ins königl. Cadettenhaus, wurde Offizier und entzückte schon damals seine Cameraden durch den Schmelz seiner herrlichen Stimme. Musik, namentlich Gesang, war sein Element. Er kam nach Paris; hier wurde er in eine Gesellschaft von Künstlern eingeführt. Man hörte ihn, man war entzückt, man redete ihm zu, seine eigene Neigung gab den Ausschlag, er legte den Degen bei Seite und ging zum Theater. Nourrit war abgegangen, Duprez wurde erwartet, die große Oper engagirte C. unter dem Namen Mario. Er begann nun seine musikal.-dramat. Studien unter Michelot, Bordogni und Ponchard. Ein volles Jahr lang dauerte der Unterricht. Beinahe aber hätte eine Affection der Stimme alle diese Opfer und Anstrengungen vereitelt. Seine kräftige Jugend aber siegte. Noch Eins war

zu überwinden: die ängstliche Scheu des Debutanten vor dem Publikum. Man mußte ihn daher förmlich fürs Theater dressiren, ihn nach und nach an ein volles Haus gewöhnen. Es gelang endlich und er erschien auf der Bühne. Der Erfolg war glänzend, glänzender, als je seine militärische Stellung geworden wäre. Er ward Sänger, trotz aller Bitten und Vorstellungen seiner Verwandten, trotz der Mißbilligung des Königs von Sardinien selbst. Donizetti hat ihm in seiner neuen Oper: Polieucte, eine brillante Parthie zugedacht. Ganz Paris spricht, wie von der Rachel, so jetzt von dem gräflichen Tenoristen. — Dennoch soll seine Familie sehr unzufrieden sein, daß er lieber ein großer und berühmter Sänger, als sardinischer General in Friedenszeiten werden wollte. (C. H..n.)

**Cāndida tōga** (Garder.), so v. w. Alba toga.

**Candys** (Garder.), ein Oberkleid der Medier und Perser, welches allgemein getragen wurde, in der Form der röm. Toga ähnlich und mit Aermeln versehen; Fürsten trugen es purpurn, Feldherrn scharlach oder purpurn mit weiß, Soldaten aus Fellen gefertigt und Bürger von einfachen und stets einfarbigen Stoffen. (B.)

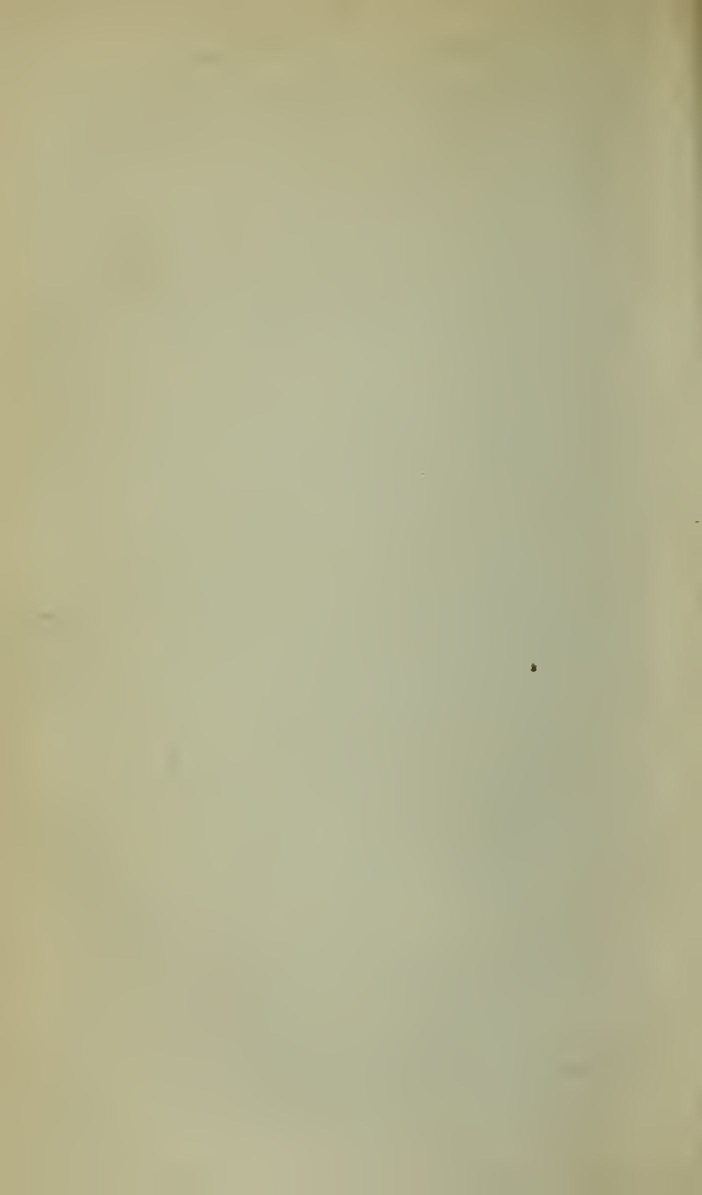
**Canabīch** (Christian), geb. zu Mannheim 1742, bildete sich zuerst in seiner Vaterstadt, dann in Italien zum Violinvirtuosen und kam 1765 als Capellmeister der ital. Oper nach München. Hier erntete er durch die Opern: Azakia, la croisée, Electra und Angelica, großen Beifall; seine Compositionen wurden nicht allein auf den bessern Theatern Deutschlands, sondern la croisée 1788 sogar in Paris aufgeführt. Eben so vortrefflich sind seine Ballete, die in ganz Deutschland beliebt waren. Die Kriegsstürme trieben C. 1796 nach Wien, wo er 1797 starb. (3.)

**Cannizāres** (Don Joseph de), geachteter span. Lustspieldichter des 17. Jahrh. In seinen Stücken, die sehr lebendig und mit viel Geist geschrieben sind, findet man die Sitten seiner Zeit sehr treu charakterisirt. Seine besten Lustspiele sind: Musico por el amor und Domine Lucas. 1754 erschienen seine Comedias zu Madrid in 2 Bden., 4. (R. S.)

**Canobiāna** (Teatro della), ein Theater 2. Ranges in Mailand (s. d.).

**Cānon** (Musik), ein mehrstimmiges Tonstück, in welchem die Stimmen nach einander eintreten, der Art, daß jede nachfolgende die Melodie der vorhergehenden vollständig wiederholt. Der C. erfordert ein einfaches Thema und überhaupt Einfachheit in Melodie und Begleitung. — Früher legte man großen Werth auf die Composition eines C. und arbeitete denselben oft mit übertriebener Künstelei aus, die Gehör und Gefühl marterten. Für die dram. Musik ist der





C. schon in so fern selten geeignet, als es nothwendig ist, daß alle Personen, die ihn ausführen, von demselben Gefühle beseelt sind; doch ist er auch in der Oper oft mit glücklichem Erfolge angewendet worden; so in Beethoven's Fidelio, Bojeldieu's Weißer Dame, u. s. w. (7.)

**Canōnik** (Mus.), die mathemathische Klanglehre, welche die Töne als Größen nimmt und ihr Verhältniß zu einander bestimmt. So lange die Harmonik noch weniger ausgebildet war, wurde die C. mit großem Fleiße getrieben und bildete die Grundlage der Musik, auch ist das Studium derselben heute noch zur Beurtheilung der Instrumente höchst wichtig. (7.)

**Caños del Peral,** ein großes Theater in Madrid (s. d.).

**Cantabīle** (Musik), so v. w. sangbar. In der Vocalmusik vorzugsweise jede leichte, angenehme, aber einfache Melodie, die keine Kraftanstrengung der Stimme erheischt und sich lediglich in den Mitteltönen bewegt; man bezeichnet eine solche Melodie auch mit Cantilene. (7.)

**Cantāte** (Musik), wörtlich: Gesangstück; ein für mehrere Stimmen componirtes, lyrisches Gedicht mit Instrumental-Begleitung. Sie entwickelte sich im 16. Jahrh. aus dem Madrigal und stellt sich mehr den Ausdruck der Empfindungen, als der dram. Handlung zur Aufgabe. Man findet sie daher in der Opernmusik weniger und nur in den alten ital. Opern kommt sie zuweilen vor, doch hat sie in der neuesten Zeit Lortzing in seiner komischen Oper Czaar und Zimmermann mit Erfolg angewandt. Eine kleinere Gattung der C. heißt Cantatilla. (7.)

**Cantatrīce** (fr. u. ital.; Musik), so v. w. Sängerin.

**Cantilēne** (Musik), s. Cantabile.

**Cantīllen** (Garder.), gewundener Gold- und Silberdraht in der Form eines dünnen Röhrchens, werden besonders zu sogenannten Sternarbeiten von den Stickerinnen gebraucht; man findet massive C., die bleiben wie der Draht ist, und Schlangenlahn, d. h. geglättete C. Die Perl-C. sind die besten. (B.)

**Cantonnāde** (Techn.), Benennung der beiden Seiten des Theaters bei der franz. Bühne. Parler à la C. heißt beim Auftreten zurücksprechen, als ob man hinter der Scene ein Gespräch abbreche, um auf der Bühne zu erscheinen. Bei den pariser Bühnen 2. Ranges ist es Sitte, die beliebtesten Schausp. mit einem parler à la C. auftreten zu lassen, um dem Publikum das Erscheinen derselben schon einige Secunden vorher anzudeuten, was denn auch nie verfehlt, einen Empfang herbeizuführen. So ist diese Sitte gegenwärtig bis zum Mißbrauch ausgeartet, besonders durch

Potier, der nie die Bühne ohne ein parler à la C. zu betreten pflegte. Obgleich C. im Allgemeinen die Seite des Theaters bedeutet, so heißt doch „bei Seite" oder „auf der Seite" sprechen nicht parler à la C. Das Wort selbst kommt von der ehemaligen Benennung der breternen Hinterwand her, an welcher früher die Decorationen befestigt wurden. Sie hieß C., daher also gegen diese Richtung sprechen parler à la C. (L. S.)

**Cantù** (Giovanni), geb. zu Mailand 1799. Er war der Sohn eines beim dortigen Münzwesen angestellten Beamten, welcher die sich frühzeitig entwickelnde schöne Tenorstimme mit Sorgsamkeit ausbilden ließ. C. erhielt daher außer dem Unterrichte des Gesanglehrers Banderali, im höhern theatral. Gesange Anleitung von dem Tenoristen Gentili. 1818 hörte der Capellmeister Morlacchi den jugendlichen Sänger und erkannte in den ausgezeichneten Anlagen desselben eine Knospe, deren Entwickelung eine der ersten Zierden der ital. Bühne herzustellen versprach und gewann ihn daher für die ital. Oper zu Dresden. C. trat in Dresden 1818 zuerst als Loredano in Paer's Camilla auf und weckte die Bewunderung des Hofes und des Publikums. Lindoro in der Italiana in Algeri, Giacomo in der Donna del Lago, Rodrigo im Otello, Florestano in Paer's Leonora und vor Allem Sargino, waren die Parthien, in welchen er die Reize seiner schönen Stimme am glänzendsten entfaltete. Kurz nach einer Vorstellung des Sargin im März 1822 kündigte sich durch ein heftiges Bluterbrechen das complicirte Leiden an, welches seinem kurzen Leben nach einem schmerzenvollen Krankenlager am 9. Mai 1822 ein Ende machte. Mit den seltensten äußern Mitteln verband C. die schönste, reinste und umfangreichste Stimme und eine treffliche Bildung; die Weichheit seines Tenors und die Anmuth seines Vortrages waren entzückend und selbst sein Spiel hatte einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht. Dabei war sein Charakter der liebenswertheste und angenehmste. Böttiger feierte das Andenken des Trefflichen durch eine lateinische, die dresdner Capelle durch eine deutsche von Engelhardt (Richard Roos) gedichtete Nänie. (Fr. Heinse.)

**Cānzi** (Catharina), s. Wallbach.

**Capāsion** (Garder.), ein flacher Hut ohne Krempen, violett von Farbe, mit einem lichtblauen Kreuze und blauen Bändern geziert, die an beiden Seiten herabhängen; die Kopfbedeckung des griech. Patriarchen. (B.)

**Capēlle** (Musik), jeder Verein von Musikern, der von einem Fürsten engagirt ist. Vgl. Orchester.

**Capellētti** (Theresa Poggi), geb. zu Mailand um 1764, bildete sich unter den tüchtigsten Meistern Italiens





und betrat 1780 die Bühne ihrer Vaterstadt mit großem Erfolge. Längere Zeit sang sie an den größern Theatern Italiens, ging dann 1790 nach London, wo sie bis 1795 als Primadonna glänzte. 1796 kam sie nach Deutschland und erzielte auch hier an den ersten Theatern den gewohnten Erfolg in sehr beifällig aufgenommenen Gastspielen. 1798—1800 war sie Mitglied der ital. Oper zu Dresden, machte dann eine abermalige Kunstreise durch Deutschland und kehrte 1802 nach Italien zurück, wo sie bald nachher aus der Oeffentlichkeit verschwand. Eine reizende Aeußerlichkeit, schöne Züge, kräftige, umfangreiche und liebliche Stimme, trefflicher Vortrag und dram. Talent machten die C. zu einer der vorzüglichsten ital. Sängerinnen. (3.)

**Capēllmeister** (Musik), der Vorsteher einer Capelle (s. d.). Ueber seine Verrichtungen s. Musik- und Orchester-Director.

**Capitāno** (Techn.). Eine alte Theaterfigur, deren Ursprung schon in den Raufbolden und Maulhelden aus Klein-Asien zu suchen ist, die Terenz und Plautus aufstellen. Italiener und Spanier gaben diesem Charakter auf der Bühne die größte Ausdehnung. Der Matamore, Capitano Spezzafer und Spavento sind Abarten desselben und auch der deutsche Hauptmann Daradoridatumtorides des Gryphius aus ihm entstanden. Immer ist der C. ein Ausländer, in Italien ein Spanier, in Frankreich ein Italiener und das Prahlerisch-Lügnerische sein immer wiederkehrender Charakter. Raupach in den Brautführern und Bauernfeld in dem Musikus von Augsburg haben in neuester Zeit vergeblich den C. wieder zu beleben versucht. Er wurzelt nicht mehr im Leben des Volkes. Das Costüm des C. war sehr verschieden, ein überlanger span. Stoßdegen, ein großer Schnurrbart und ungeheure Sporen aber bezeichnend. Folgendes Quattrain findet sich unter einer seiner vielen Abbildungen:

Ce capitaine fait grand éclat,
Et sa valeur est si parfaite,
Qu'il est des derniers au combat,
Et des premiers à la retraite. (L. S.)

**Capōte** (franz.; Garder.), 1) ein Oberrock mit einer Kappe, besonders von den Minirern getragen; 2) ein Soldatenmantel. (B.)

**Cāppa** (Garder.), eine Art langen Ueberwurfs, der zugleich als Rock und als Mantel gebraucht werden konnte. Im Mittelalter wurde derselbe fast allgemein von beiden Geschlechtern getragen. Als Reisekleid, häufig auch bei den Geistlichen, war die C. mit einer Art Capuze zur Bedeckung des Kopfes versehen. (B.)

**Caprīccio** (ital., spr. Capritschjo, franz. Caprice;

Musik), ein Musikstück, bei welchem der Componist, seiner Laune folgend, die gebräuchlichen Formen nicht beachtet und nur ein Bild seiner Phantasie zu geben strebt; oder auch ein Tonstück, welches blos den Zweck hat, gewisse Notenfiguren, Passagen ꝛc. zusammenzustellen, um dem Ausführenden eine schwierige Uebung zu geben. (7.)

**Carabīner** (Requisit), ein kurzes Gewehr ohne Bajonet, mit glattem oder gezogenem Lauf, ganzer oder halber Schäftung und einem gewöhnlichen Flintenschlosse. Der C. ist eine Schießwaffe für die Reiterei und besonders in der franz. Armee sehr verbreitet; die **Carabiniers** sehen ganz den Cürassiers ähnlich, nur haben sie keinen Harnisch wie diese. (B.)

**Caracālla** (Garder.), 1) ein Kleid der gallischen Krieger mit Aermeln und Kappe, welches bis auf die Schenkel herabging. Kaiser Antonius Bassianus, der die C. verbessern und bis auf die Füße herabgehen ließ, erhielt davon den Beinamen C. 2) Das lange Kleid der Weltgeistlichen. (B.)

**Carāffa** (Michael), geb. zu Neapel 1787, erhielt seine Ausbildung am dortigen Conservatorium und trat 1818 mit der Oper: Gabriele, als Componist auf; ihr folgten bald die Opern: Le solitaire, Massaniello und il Paria, die mit großem Beifall aufgenommen wurden. C. folgte in diesen Werken ganz Rossini, dieselbe Leichtigkeit und Anmuth, derselbe Fluß der Melodie findet sich wie bei Rossini, aber sie sind künstlich hervorgebracht, fließen nicht rein und natürlich aus der Seele wie bei Rossini. 1827 erschien die Oper: la violette, worin der Componist eine andere Bahn betritt und sich der neuern franz. Schule mit Erfolg zuwendet; in gleicher Art war die Braut von Lamermoore gehalten, die 1829 erschien. Auch diese Opern fanden in Italien lauten Beifall; außer Italien sind C.'s Opern wenig bekannt, obschon sie reicher an Melodie, Charakteristik und wirklich dram. Musik sind, als manche weitverbreitete Erzeugnisse seiner Landsleute; nur der Solitair hat sich eine Zeit lang auf dem deutschen Repertoir erhalten. (3.)

**Carāra** (Mad.), geb. zu Mailand 1760, betrat daselbst um 1778 die Bühne und erwarb sich bald einen höchst glänzenden Ruf. 1781 kam sie zur ital. Oper nach Berlin und entzückte daselbst eben so sehr durch ihre treffliche Stimme und Kunstfertigkeit, als durch ihre außerordentliche Schönheit. Trotz dem aber wurde sie 1797 beim Regierungsantritte des jetzigen Königs von Preußen wegen Privatverhältnissen augenblicklich entlassen. Sie kehrte nach Italien zurück, wo sie noch geraume Zeit mit großem Beifall sang. (3.)





**Caravōglia**, 1) (Maria Eleonora Carracci, geb. Balconi), geb. zu Mailand 1760, war die Tochter vornehmer, aber mittelloser Eltern; beide starben sehr früh und die verwaiste C. versuchte in Concerten aufzutreten und wurde bald zu den besten ital. Sängerinnen gezählt. 1781 kam sie nach London, 1783 nach Deutschland, wo sie sich zuerst der Bühne widmete und nach einem Gastspiele an mehreren Bühnen in Prag angestellt wurde; 1787 kehrte sie nach Italien zurück, wo sie bis 1802 in Florenz, Vicenza und Mailand sang, dann mit ihrer Tochter nach Prag zurückkehrte, wo sie 1821 starb. Die Biegsamkeit und Reinheit ihrer nicht starken Stimme waren eben so bewundernswerth, als ihr kunstgerechter Vortrag und die außerordentliche Ausdauer, deren sie fähig war. 2) (Luiggia Sandrini), geb. 1786 im Haag, Tochter der Vor., kam sehr jung nach Italien und wurde die Schülerin des Maestro Ancora in Neapel. Als 12jähriges Mädchen gab sie schon kleine Parthien auf jenen Bühnen, wo ihre Mutter als erste Sängerin wirkte. In Modena sang sie mit 14 Jahren das erste Mal als Primadonna und betrat nun die Theater in Bologna, Cremona, Fermo, Ancona, Cesena &c. 1802 wurde sie in Prag engagirt, wo sie sich mit Paolo Sandrini, einem ausgezeichneten Oboisten, verheirathete. Nach Guardasoni's Ableben wirkte sie auch als Sängerin der deutschen Oper mit, folgte jedoch 1808 einem Rufe als erste Sängerin des ital. Hoftheaters nach Dresden. Napoleon hörte und sah sie hier häufig, und sie mußte in den Soirées musicales der Kaiserin Marie Louise stets mitwirken. 1817 sang sie zum ersten Male unter Maria von Weber's Leitung in der deutschen Oper die Pauline in: die vornehmen Wirthe von Catel, später die Emmeline, Constance im Wasserträger, Marie im Blaubart, Elvira im Don Juan. 1828 die Eglantine in Euryanthe, Margarethe in der weißen Frau, Mad. Bertrand im Maurer u. s. w. — Obschon ihr in dieser Reihe von Jahren häufig sehr vortheilhafte Engagementsanträge sowohl nach Italien, als auch zu den ital. Opern in Paris und London gemacht wurden, so zog sie doch stets den dresdner Aufenthalt vor, in welchem sie sich gänzlich heimisch fühlte, und verließ Dresden erst 1832 bei gänzlicher Auflösung der ital. Oper; sie wurde bei dieser Gelegenheit pensionirt, übernahm die ihr von der Direction des prager musikal. Conservatoriums angetragene Stelle als Lehrerin der höhern Gesangkunst, reiste zu diesem Zwecke nach Prag, woselbst sie sich gegenwärtig noch befindet. (Fr. Heinse.)

**Carcāno** (Teatro), ein Theater 2. Ranges in Mailand (s. d.).

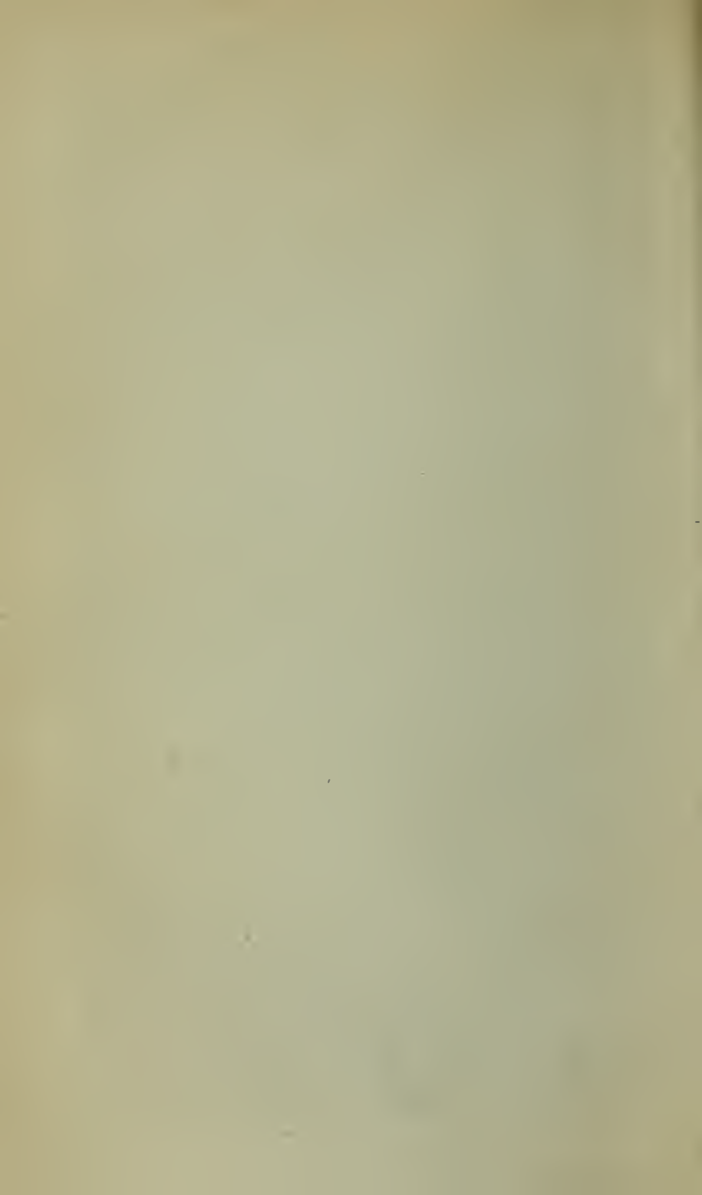
**Cardināl**, nächst dem Papste der höchste Würden-

träger der kathol. Kirche. Früher war C. der Name jedes Bischofs und Priesters, der irgend einer Kirche fest einverleibt war und in Frankreich hießen die Pfarrer bis zum 11. Jahrh. C.-Pfarrer; Pius V. behielt ihn den röm. Priestern 1567 ausdrücklich vor, die das mitberathende Kirchencollegium ausmachten und von nun an stieg das Ansehen eines C. mehr und mehr. Die Kleidung besteht in a) einem langen, rothen Priesterrock mit kurzem Purpurmantel, nach der Art des Kragens auf dem Talar der Bischöfe (s. d.); bei der Trauer, im Advent und in den Fasten ist dieser Rock violet, Ordensgeistliche behalten zuweilen auch die Farbe ihres Ordens bei; b) der rothen Baretta (s. d.); c) einem rothen Käppchen; d) dem C.s-Hut, einem aus rother Seide gewirkten, mit Quasten und Schnuren behängten Hut mit breiten Krämpen. Diesen Hut führen die C.e auch im Wappen über der Grafenkrone. Bei amtlichen Verrichtungen ist die Kleidung des C.s mit der des Bischofs (s. d.) gleich. Zum Reiten bedient sich der C. eines weißen Zelters mit rother Decke und goldenen Zügeln. Der Titel des C.s ist Eminenz.

**Carestīni** (Giovanni, gen. Cusanino), geb. zu Monte Filatrana um 1700, bildete sich in Bernacchi's Schule zu Mailand zum Sänger aus und betrat 1721 die Bühne zu Rom in der Parthie der Constanze in der Oper Griselda. Bald darauf reiste er nach Deutschland, sang 1723 in Prag, kehrte jedoch 1724 nach Italien zurück, wo er nach einander in Mantua, Venedig und Rom sang. 1730 folgte er einem Rufe Händels nach London, wo er die glänzendste Aufnahme fand. 1735 kehrte er abermals nach Italien zurück und sang in Parma bis 1746, wo er einem Rufe nach Dresden folgte. 1750 ging er nach Berlin, 1755 nach Petersburg, wo er noch 3 Jahre Geld und Ruhm sammelte und dann, der Kunst entsagend, in sein Vaterland zurückkehrte, wo er bald nachher starb. C. hatte eine der schönsten und stärksten Contraaltstimmen, die jemals von Castraten gehört wurden; seine Fertigkeit war außerordentlich und seine Bildung die gründlichste und beste. Er war außerdem ein schöner Mann und mit einem seltenen Darstellungstalente begabt. (3.)

**Carl** (Bertha Henriette), geb. nach dem Damen-Lexikon, nach Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst und nach äußerer Wahrscheinlichkeit 1802, nach ihrer eigenen Angabe aber 1811 zu Berlin, wurde im dortigen Louisenstifte erzogen und erhielt auf Veranlassung des Grafen Brühl, der ihre schöne Sopranstimme erkannte, von der pensionirten Sängerin Schmalz Gesangunterricht. Sie debutirte zu Berlin als Pamina ohne großen Erfolg und vermochte auch in der ihr nun angewiesenen Wirksamkeit nicht, eine höhere Bedeutung als Sängerin zu erlangen; ein Gastspiel in Ham-





burg, Frankfurt und Stuttgart 1827 entsprach den Erwartungen der C. ebenfalls nicht; sie ging daher nach Italien, studirte unter der Leitung der Pasta und Ronconi die ital. Gesangweise und trat 1830 in Turin mit großem Beifall auf. Bald erfüllte ihr Ruf Italien und die Directionen beeiferten sich, sie zu gewinnen; in Rom, Bologna und Mailand sang sie mit gleichem Beifall und ging dann nach Spanien, wo sie in Cadix und Madrid als Stern erster Größe glänzte und von allen Blättern mit Lobsprüchen überhäuft wurde. 1833 kehrte sie über London, Haag und Brüssel nach Berlin zurück, eilte nach einem Gastspiele daselbst nach Petersburg, von dort nach Moskau und Warschau und kam 1834 wieder nach Deutschland, wo sie nach einem Gastspiele an mehreren süddeutschen Bühnen ein Engagement in Stuttgart annahm. 1836 machte sie eine abermalige Kunstreise, wandte sich dabei auch nach Oestreich und ist seit 1837 in Pesth engagirt. Die Vorzüge der C. bestehen in einer umfangreichen, klangvollen Stimme, deren schönsten Blüthenschmelz die Zeit allerdings schon abgestreift hat, und der gründlichsten Kenntniß des ital. Gesanges, wodurch sie die größten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet; aber ihren Leistungen mangelt der unwiderstehliche Reiz der Schönheit, sie lassen den Zuschauer kalt und verletzen sogar durch die Effecthascherei, die sich in Gesang und Spiel kund gibt und den Beifall zu forciren sucht. Im Sommer 1839 hat sie abermals auf mehreren süddeutschen Bühnen gastirt. Auch als Concertsängerin ist die C. bedeutend und wird als solche selbst höher gestellt, als in ihren dram. Leistungen (C. H..n.)

**Carlin** (Carlo Antonio Bertinazzi), der berühmteste Arlequin des frühern ital. Theaters in Paris und Nachfolger des bekannten Thomassin, Sohn eines sardinischen Offiziers, wurde 1713 in Turin geb. und trat als Fähnrich in das Regiment seines Vaters. Der Tod desselben zwang ihn, sich durch Fecht- und Tanzunterricht das Leben zu fristen. Bei Gelegenheit einer extemporirten Komödie, die er mit andern jungen Leuten zum Vergnügen aufführte, fühlte er, daß er zum Theater geboren sei. In Bologna machte er in der Maske des Arlequin seinen ersten Versuch vor einem großen Publikum. Niemand erkannte ihn, aber Alles war entzückt über das Talent und den Anstand des neuen Schausp. Als Schausp. durchzog er nun ganz Italien und reiste endlich mit den Geschwistern Casanova nach Paris. Hier fürchtete man für sein erstes Auftreten, weil sein Vorgänger Thomassin noch zu beliebt beim Publikum war, so daß der Schausp. Rochard einen eigenen Prolog für ihn dichten mußte, um die Nachsicht des Publikums zu erflehen. C. aber bedurfte dessen nicht, er gefiel außerordentlich und spielte

nun 42 Jahre lang die Rolle des Arlequin mit gleichem Beifall. Man hat einige Stücke von ihm, sowohl ganz regellose Scenen der Commedia dell' arte, als auch einige regelmäßige Lustspiele. Er starb als unheilbarer Hypochonder 1782. Folgende Verse des Dichters Pujoulx charakterisiren ihn vortrefflich:

Dans ses gestes, ses tons, c'est la nature même
Sous la masque on l'admire, à découvert on l'aime.

(L. S.)

**Cārlo** (Teatro di San), das größte und schönste Theater in Neapel (s. d.).

**Cārlos** (Teatro de San), das größte Theater in Lissabon (s. d.).

**Cārlos** (Don), Infant von Spanien, Sohn Philipps II. und der Marie von Portugal, geb. zu Valladolid 1545; durch Schiller's Trauerspiel gleichen Namens in Deutschland populär geworden. Schiller, durch die traurigen Schicksale des Prinzen bestochen und für ihn interessirt, außerdem irre geleitet von mehreren Geschichtschreibern, welche, auf lückenhafte Documente gestützt, für den Infanten gegen Philipp Partei genommen hatten, überlieferte uns in seinem C. ein idealisirtes Bild, welches dem geschichtlichen C. fast in jedem Zuge unähnlich ist. Nur die Leidenschaftlichkeit ist als gemeinsames Merkmal Beider übrig geblieben. Die ganze Construction der Schiller'schen Tragödie beruht auf falschen Voraussetzungen, wozu hauptsächlich die gehört, daß C. die Königin Elisabeth, seine frühere Verlobte, wirklich geliebt habe; daß C. sich in dieser Angelegenheit von seinem Vater beleidigt und übervortheilt glaubte, mag allerdings zu der Mißstimmung zwischen Beiden, welche zuletzt unheilbar wurde, beigetragen haben. Der C. der Geschichte war nach neueren, besonders nach den documentirten Untersuchungen Llorente's, des Geschichtschreibers der Inquisition, ein leidenschaftlicher, hochfahrender, brutaler, unwissender und schlecht erzogener junger Mensch, der sich in Extremitäten allerlei Art gefiel. Endlich faßte er, wie aus seinen Aeußerungen gegen seinen Beichtvater hervorging, den Plan, seinen Vater zu ermorden. Dieser ließ ihn verhaften, übergab ihn aber der Inquisition keineswegs; auch ist es ziemlich erwiesen, daß C. nicht an Gift, sondern an einer hitzigen Krankheit gestorben ist (1568). Schiller stellt dagegen C. als den reinsten, edelsten Schwärmer dar, dessen jugendliche Begeisterung sich bis zu einer Stufe erhebt, wo alle Klugheit und Vorsicht, selbst die menschlichste und gewöhnlichste, ein Ende nehmen. Nur so viel ist erwiesen, daß der Infant, wahrscheinlich aus Oppositionslust gegen den Vater, nicht aus lieberaler Gesinnung, die Absicht hegte, heimlich Spanien zu verlassen und nach





Flandern zu gehen. Abgesehen von jener Verletzung der Geschichte, bleibt Schiller's Tragödie immer eine große und merkwürdige, wenn auch etwas formlose Composition. In keinem dram. Werke haben sich jugendlicher Enthusiasmus, freisinniger Gedankenschwung, der sich bis zur Prophetie steigert, und Seelenreinheit idealer und schöner ausgesprochen, als in Schiller's C. Auch andere Dramendichter, wie z. B. Otway, haben sich durch die tragischen Conflicte, in welche C. gerieth, zur dram. Bearbeitung dieses Stoffes begeistert gefühlt. Was C. als Rolle betrifft, so gehört sie für einen jungen Helden zu den schwierigen, aber auch dankbaren, obgleich sie von der parallel laufenden Partie des Marquis Posa, welche ein höheres Interesse in Anspruch nimmt, etwas überbaut und in ihrer Wirkung auf das Auditorium beeinträchtigt wird. Regeln lassen sich für die Darstellung dieser Rolle nicht wohl geben, deren gelungene Ausführung hauptsächlich durch eine feurige, aber nicht schreiende Declamation und eine Sprache, die frisch aus dem Herzen quillt, verbürgt ist. — Unter den Darstellern des C. nennen wir vor Allen Dels, der ihn unter des Dichters unmittelbarer Leitung einstudirte und dem Ideale desselben wohl am nächsten kam; dann Ferd. Löwe, Ludwig Löwe in seiner Jugend, Lombard in Berlin, Moritz in Stuttgart und Emil Devrient. (H. M.)

**Cārmen** (lat.), Gedicht. Die deutsche Sprache hat sich das Wort angeeignet und bezeichnet damit ein Gelegenheits-, besonders Hochzeitgedicht, wobei meist nur der gute Wille, im hohen Grade selten das poetische Verdienst in Betracht kommt. (M.)

**Carmīn** (Techn.), schöne hochrothe Farbe, die zur Schminke benutzt wird. Sie besteht aus dem Pigment der Cochenille, welches mit einem erdigen oder metallischen Oxyd verbunden wird. Guter ächter C. ist sehr theuer und man wendet ihn daher selten unvermischt mit andern erdigen Rothen, als Zinnober, Mennige u. s. w. zum Schminken an. Sowohl allein, als in der Mischung mit andern mineralischen Farben wirkt er unvortheilhaft auf die Haut und man thut daher gut, vorher die zu schminkenden Stellen mit Pomade oder einer fetten Substanz dünn zu überziehen, ehe man den C. aufträgt. (L. S.)

**Carmontēlle,** geb. 1717 zu Paris, war Vorleser und Anordner der Feste bei dem Herzog von Orleans. Für eines derselben schrieb er ein kleines Stück, worin alle darin mitspielenden Personen mit ihren Namen und eigenthümlichen Charakteren auf das treffendste geschildert waren. 1786 erschienen von ihm: Proverbes dramatiques, 6 Bde., 8.; 2. Ausgabe 1783. Dieselben sind auch abgedruckt in: Recueil géné-

ral des proverbes dramatiques, London 1785, 16 Bde., 12. Später erschien noch ein 7. und 8. Theil. Nach seinem Tode kamen seine: Nouveaux proverbes dramatiques, 1811, 2 Bde., 8., heraus. Man darf in diesen Kleinigkeiten freilich weder große Kunst, noch bedeutendes dram. Interesse suchen, doch unterhalten sie und es findet sich in ihnen manche komische Scene, die recht gut für wirkliche Lustspiele benutzt werden könnten. Er gab noch heraus: Théâtre du prince Clenezow, traduit en français par le Baron de Blening, 1771, 2 Bde., 8., composé par C. Théâtre de Campagne, 1775, 4 Bde., 8. Beide Sammlungen enthalten einige recht hübsche Lustspiele. L'abbé de plâtre, Lustsp., wurde 1779 mit Erfolg in Berlin gegeben. Dies ist das einzige Stück, das er einem öffentlichen Theater zur Aufführung zu übergeben wagte. C. ist auch Verfasser einiger nicht verdienstlosen Romane und hat sich auch als guter Portraitmaler sehr bekannt gemacht. Er starb 1806 zu Paris. (R. S.)

**Carnevāl** (ital.). Bei den Katholiken die Zeit von dem Feste der heiligen 3 Könige an bis zur Aschermittwoch, in deren Verlauf man sich durch Lustbarkeiten, Neckereien, Mummereien, Volksfeste und Narrenstreiche für die darauf eintretenden Fasten gewissermaßen zu entschädigen sucht. Der C. entstand wahrscheinlich aus den Saturnalien der alten Römer, die einen ähnlichen Charakter trugen; hieraus erklärt sich, daß der C. gerade in Italien sich am markirtesten herausgebildet hat. Die ital. Masken, der Arlechino, der Polichinello, der Scaramuz, die Colombine u. a. drängten sich ehemals während des C.s in buntem Gemisch, später bediente man sich des einfachen Domino (s. d.). Am frühesten bildete sich der C. in Venedig aus, gegenwärtig glänzt noch am meisten der in Rom gefeierte C., der von Goethe so unübertrefflich geschildert worden ist. In Deutschland trat der C. unter der Benennung Fasching auf und gedieh besonders am Rhein zu einer fast ital. Blüthe; er ist auch für die Geschichte der deutschen dram. Kunst nicht unwichtig, da eine ganze Reihe von älteren dram. Spielen an sein Dasein geknüpft war (s. Fastnachtspiele). Dergleichen Possen schrieben Rosenplut, Ayrer und Hans Sachs, worunter viele bloße Zoten sind und in Form wie Inhalt allen Anstand verletzen. Der sinnreichste unter denen, welche Fastnachtspiele verfertigten, war der treuherzige Hans Sachs. Nürnberg zeichnete sich ehedem vorzüglich in diesem Genre aus. Gegenwärtig wird der C. in Deutschland nur noch in Köln mit wirklicher Liebe und Lust gefeiert und in großartigerem Style durch Gesellschaften, die ihre Mitglieder und Ehrenmitglieder (an deren Spitze früher Goethe) zählen, cultivirt. In den protestantischen Ländern wird der C. nur zum Verguügen





der Vornehmen durch Hofbälle, Hofmaskeraden, Freiredouten, auch wohl prächtige Opern gefeiert, so daß er hier von seinem ursprünglichen volksthümlichen Charakter nicht weniger als Alles verloren hat. (H. M.)

**Carnīcer** (Don Ramon), geb. 1789 zu Tarrega in Catalonien, widmete sich ganz der Musik und studirte Anfangs in Seo d'Urgel, dann in Barcelona die Composition; 1818 wurde er Capellmeister in letzterer Stadt; hier debutirte er mit seiner Oper: Adela de Lusignan, die sehr beifällig aufgenommen wurde. Bald folgten nun die Opern: Elenay Constantino, Don Juan Tenorio, Elenay Malvina, El Colon und El Enfemio di Messira, die gleich günstigen Erfolg hatten. Seit 1828 ist er erster Capellmeister der königl. Oper zu Madrid. C. ist fast der einzige span. Componist; seine Opern werden in Spanien mit stets erneuter Theilnahme besucht und haben ihm einen großen Ruf gebracht; dieselben erinnern in Form und Wesen durchaus an Rossini und das schöpferische Verdienst C.s ist ein sehr geringes. (R. B.)

**Carōcha** (span., spr. Carotscha; Garder.), eine hohe spitze Mütze mit Heiligenbildern und geistlichen Emblemen geziert; die Opfer der Inquisition trugen sie auf dem Gange zur und während der Hinrichtung. (3.)

**Carradōri-Allan** (Signora), geb. zu Mailand 1803 von deutschen Eltern; sie hieß eigentl. Munk, nahm aber um sich zu italienisiren den Namen ihres Gesanglehrers C. an, der nach ihrer Verheirathung mit dem Engländer Allan obige Zusammensetzung erhielt; sie begann ihre theatralische Laufbahn in Mailand, ging jedoch ziemlich früh nach London, wo sie seitdem fast beständig verweilt. 1832 bereiste sie Frankreich, Italien, Deutschland und Rußland und sang allenthalben mit großem Beifall; seit einigen Jahren tritt sie in London nur selten öffentlich auf. Mit einer vortrefflichen Stimme paart sich bei Mad. C. ein anmuthiger Vortrag, seltene Geläufigkeit und eine reizende Persönlichkeit. (3.)

**Carricatūr** (Aesthet. u. Techn.), wörtlich Zerrbild, Fratze, Spottbild, von dem ital. Worte caricare, überladen, übertreiben. Uebertreibt man in der Darstellung das Maß der Natur, entweder in Vergrößerung oder Verkleinerung des Ganzen, einzelner Theile, Merkmale, Eigenschaften, so gibt man eine C., die gewöhnlich nur lächerlich wirkt, aber auch schrecklich wirken kann. Das Mißverhältniß des Ganzen zu seinem Urbilde, so wie der einzelnen Theile zum Ganzen ist zunächst die Ursache der C. Caliban ist eine schreckliche, Marocco eine lächerliche C.; daß hier nur von der dram. C. die Rede ist, bemerken wir besonders, da die C. in ihrer Bedeutung zur schönen, vorzüglich bildenden Kunst eine vollständigere Besprechung erfordern würde. Was also auf der

Bühne „zu viel" erscheint, wird gewöhnlich C. genannt, ohne gerade eine solche zu sein. Trägt der tragische Schausp. die Farben zu stark auf, sucht er durch äußerliche Mittel die Wahrheit über die Schönheit hinaus zu steigern, so gibt er eine C. und in diesem Sinn ist sie tadelnswerth. Dagegen ist sie in der Posse und überall, wo excentrische, ungewöhnliche, fabelhafte Charaktere erscheinen, nicht allein geduldet, sondern gewünscht. Man könnte die dram. C. in geistige und körperliche theilen. Jene hat ihr Feld in den übertriebenen, sonderbaren, ungewöhnlichen Neigungen, Ansichten, Leidenschaften des Menschen; diese in seiner äußern Erscheinung, in Dem, was dem Körper selbst als dessen Bekleidung angehört. So ist die Wirkung der C. zunächst auf die Burleske berechnet. Ein sonderbarer Gang, verdrehte Bewegung des Körpers, ungewöhnlicher Ton der Stimme können die geistige C.; Mißverhältniß in den Theilen des Körpers, unpassende Zusammenstellung der Kleidungsstücke, zu große oder zu kleine Formen, die körperliche unterstützen. Wenn ein sehr großer Mann einen auffallend kleinen Degen, dagegen ein sehr kleiner einen riesengroßen trägt, so ist das C.; denn der Contrast sowohl zu dem Urbilde des gewöhnlichen Lebens, als auch zu den übrigen Aeußerlichkeiten wirkt lächerlich. — Eine anerkannt vortreffliche C. ist der Marocco in der Burleske Bär und Bassa, wie Gern in Berlin ihn aufgefaßt. In dieser Maske, in diesem Spiel ist Alles belustigende, gute C.; kein Theil des Anzuges paßt zum andern, Alles ist Contrast, inneres tolles Leben in Wort, Gesang, Gang und Spiel stellen das Muster einer C. hin, die keinen Augenblick ermüdet, sondern in derselben Frische sich bis zum Ende fort entwickelt. — Der komische Schausp., dem eine Aufgabe wird, die an die C. streift, berechne wohl die Kraft seiner Mittel, ehe er die Rolle auch in seinem Spiele zur C. macht. Für größere Stücke, in denen die Rolle bis zu Ende durchgeht, ist es im Allgemeinen abzurathen; dagegen sind einzelne Scenen, kurze Erscheinungen, z. B. der Gerichtsdiener und Signor Mantis im Don Juan, Gänsekopf in Figaros Hochzeit u. s. w. Gelegenheiten für die C.; doch muß sie jedesmal fürchten, wenn sie auch während der Erscheinung belustigt, Tadel bei ruhigerem Urtheile zu hören. Am wirksamsten ist die gute C. bei ihrer stummen Erscheinung im Ballet. (L. S.)

**Cartain** (the, oder Theater zum Vorhang, Gesch. u. Statist.), eines der ältesten Theater in London (s. d.).

**Cartellieri**, 1) ein ital. Sänger, der 1783 als erster Tenorist und Kammersänger nach Meckelnburg-Strelitz gerufen wurde; 1790 ging er nach Königsberg, wo er bald nachher starb. Man stellte C. wegen seines gefühlvollen Vor-





trages und seiner großen Gewandheit den ersten Sängern damaliger Zeit an die Seite. 2) (Elisabeth), geb. zu Riga 1756, Gattin des Vor., war ebenfalls Kammer- und Opernsängerin in Strelitz; 1785 wurde ihre Ehe aufgelöst, sie ging nach Berlin, heirathete daselbst den Schausp. Böhm und war unter diesem Namen von 1788 an ein beliebtes Mitglied des dortigen Nationaltheaters. Sie starb zu Berlin 1797. Besonders wegen ihrer umfangreichen und reinen Stimme und dem damit verbundenen seltenen Darstellungstalente wurde sie bewundert. 3) (Casimir Anton), geb. zu Danzig 1774, Sohn der Vor., erhielt seine erste Bildung vom Vater und ging später nach Wien, um unter Salieri den Opernstyl zu studiren. Er wurde Capellmeister beim Fürsten von Lobkowicz und starb als solcher 1807. C. lieferte der Bühne 7 Opern, unter denen: il giudice nella propria causa, die Geisterbeschwörung und Anton als die besten genannt werden. (3.)

**Caryatiden** (griech.; Bauk.), wörtlich Lastträgerinnen, bekleidete weibliche Figuren, die statt Säulen u. dergl. zu Trägerinnen von Balcons 2c. angewendet werden. Auch an Möbel, Vasen u. s. w. findet man die C. oft, doch weniger passend als an Gebäuden gebraucht. Berühmt sind die C. im Louvre zu Paris, am Rathhause zu Amsterdam und an der Gartenfronte des Schlosses Sanssouci. (R.)

**Casāque** (franz.; Garder.), ein kurzer Reiserock oder Reisekleid. Bei dem franz. Theater heißt die große Livre der Maskarilla's, der Frontins und aller frechen spitzbübischen, pfiffigen Bedienten la grande C. So ist der Name dieser Kleidung als Bezeichnung für ein ganzes Fach gebräuchlich geworden. Joues la grande C. heißt das Fach der pfiffigen Bedienten spielen. Die Zeit der Blüthe für das Fach der grande C. war die letzte Hälfte des vor. Jahrh.; jetzt sind mit den Originalen aus dem Leben auch ihre Repräsentanten von der Bühne verschwunden. Die Bezeichnung für das Fach ist aber noch gegenwärtig gebräuchlich. (L. S.)

**Casquēt** (franz.; Garder.), 1) eine helmartige Kopfbedeckung der Soldaten, früher von Cavallerie wie Infanterie getragen, in der letzten Zeit jedoch immer mehr verschwunden; nur in Baiern wird das C. noch von der Infanterie getragen. (B.)

**Cassandra** (Myth.), die schönste Tochter des Priamus; sie versprach dem Apollo ihre Gunst für die Gabe der Weissagung; da sie jedoch ihr Versprechen nicht hielt, wurde diese Gabe ihr Verderben, indem sie nur Unglück verkündete und man sie deshalb als rasend einsperrte. Nach Troja's Eroberung flüchtete sie in den Tempel der Athene, wurde aber von dem Bilde der Göttin fortgerissen, geschändet und

dem Agamemnon als Sklavin übergeben; mit diesem wurde sie auch von der Clytämnestra ermordet. Das Schicksal der C. ist von ältern und neuern Dichtern häufig zu poetischen Productionen benutzt worden. (F. Tr.)

**Cāssius.** Nächst Brutus der Hauptverschworene gegen Julius Cäsars Herrschaft und Leben (s. Brutus und Cäsar). Schlegel bemerkt, daß Shakspear in seinem Julius Cäsar mit großer Feinheit angedeutet habe, wie C. dem Brutus an selbstständiger Willenskraft und an Verstand in Beurtheilung der menschlichen Angelegenheiten, dagegen Brutus dem C. an Gemüth und Gewissenhaftigkeit überlegen ist. „Wär' er nur fetter!" sagt bei Shakspeare Julius Cäsar von C., „er denkt zu viel; die Leute sind gefährlich! Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein mit glatten Köpfen und die Nachts gut schlafen!" Wie sein böser Geist kreuzt C. des Cäsars Wege und nichts fürchtet Cäsar mehr, als des C. hohlen Blick. In diesen kleinen psychologischen Zügen bewährt sich Shakspeare's Meisterschaft und Kenntniß des menschlichen Herzens, sie geben aber auch dem Schausp. die deutlichsten Winke über die Haltung des Charakters bei der Darstellung. (H. M.)

**Cassock** (spr. Kassok, engl.; Garder.), 1) der lange Rock der Geistlichen, vorzüglich von den Doctoren der Theologie zu Oxford, jedoch auch häufig im übrigen England getragen; 2) im Allgemeinen ein Reitrock oder Reitmantel. (B.)

**Cast** (spr. Kast, engl.; Techn.), so v. w. Rollenfach, Besetzung; also gleichbedeutend mit dem emploi der Franzosen; C. of characters heißt die Besetzung eines Stückes in allen Rollen. Das Verhältniß der Rollenfächer bei der engl. Bühne ist nicht so streng geregelt, als in Frankreich, sondern nähert sich mehr der in Deutschland geltenden Norm. Das Fach der engl. und deutschen Schausp. bestimmt Talent und Beifall, während in Frankreich jeder übereilt abgeschlossene Contract unbedingt bindet. (L. S.)

**Castagnĕtten** (Requisit), kleine, schalenförmig ausgehöhlte Becken aus ganz hartem Holze; sie müssen genau aufeinander passen, werden mit einem Bande verbunden und mit diesem Bande am Daumen befestigt. Die C. sind ein nothwendiges Erforderniß beim span. Tanze; die Tänzer bringen mit denselben eine klappernde Musik hervor, die den Tact des Tanzes angibt und einen sehr heitern und gefälligen Eindruck macht. Die C. stammen aus dem Orient und waren schon den Griechen bekannt; die Araber brachten sie mit nach Spanien, wo sie noch heute eben so beliebt sind, wie im Morgenlande. Ihre braune Farbe gab ihnen den Namen. (B.)

**Castālia** (Myth.), des Achelous Tochter, stürzte sich,





um Apollons Verfolgungen zu entgehen, in einen Brunnen am Parnaß, der von ihr fortan benannt und von Apollo mit der Kraft, durch sein Wasser Seher- und Sängergabe zu verleihen, begabt ward. Den ihn umgebenden Lorbeerhain bezeichnete man als Wohnsitz der Musen, die deshalb auch castalische Schwestern heißen. „Aus der castalischen Quelle getrunken haben," sprichwörtlich so v. w. mit poetischem Talente begabt sein. (F. Tr.)

**Castellän** (Techn.). Jedes bedeutende Theatergebäude bedarf eines C.s zur Beaufsichtigung der Baulichkeiten, Ordnung, Reinlichkeit, Schutz vor Feuersgefahr u. s. w. Da selten diese Geschäfte allein die ganze Thätigkeit eines Angestellten in Anspruch nehmen, so findet man häufig, daß der Billetverkauf, eine Restauration, der Inspicientenposten u. s. w. damit verbunden sind. Dies sind jedoch außergewöhnliche Fälle und die eigentliche Dienstthätigkeit eines C.s läßt sich auf folgende Punkte zusammendrängen: a) Aufsicht über Heizung und Licht. Nach jeder Vorstellung muß der C. alle Räume des Schauspielhauses ohne Ausnahme durchgehen und sich persönlich überzeugen, ob alles Feuer und Licht gehörig verlöscht ist und überall Ruhe herrscht. Es genügt keineswegs nur die Räume zu betreten, in denen sich wissentlich während der Vorstellung Licht befand, sondern das Auge des C.s muß überall selbst sehen und prüfen. Sind besondere Wächter für die Nacht angestellt, so sind auch diese zu controlliren, was am besten durch Uhren geschieht, die in verschiedenen Theilen des Gebäudes aufgestellt und so eingerichtet sind, daß sie zu einer bestimmten Minute eine Klappe öffnen, in welche der Wächter zum Beweise seiner Anwesenheit eine Kugel werfen kann, die dann am andern Morgen vom C. revidirt werden. Solche Uhren befinden sich in den königl. Theatergebäuden in Berlin. Besonders wichtig ist die Besichtigung nach Vorstellungen, in denen Feuerwerk abgebrannt, geschossen oder illuminirt worden ist, auch ist es gut, in solchen Fällen die Theaterarbeiter so lange im Hause zurückzuhalten, bis der C. seinen Umgang beendet. b) Die Reinigung und Untersuchung des Zuschauerraums. Nach jeder Vorstellung hat der C. persönlich alle Logen und Plätze des Publikums zu durchsuchen, ob sich vergessene Sachen, z. B. Perspective, Kleidungsstücke u. s. w. vorfinden; diese an sich zu nehmen und aufzubewahren, bis Nachfrage danach geschieht. Eben so muß eine Besichtigung vor der Vorstellung Statt finden, ob alle Plätze gereinigt, die Stühle auf der rechten Stelle und in genügender Anzahl vorhanden, so wie die Beleuchtung des Zuschauerraums vollständig ist. c) Die innere Polizei des Theatergebäudes. Allen Lärm während der Proben, das Eintreten Unbefugter in das Theatergebäude

verhindert der C. In seinen Händen befinden sich alle Schlüssel, müssen von ihm zum Gebrauche abgeholt und wieder gebracht werden. Er hat eine Liste für die Wohnungen sämmtlicher, bei dem Theater angestellter Personen im Falle von Nachfragen und gibt jede nöthige Auskunft. (L. S.)

**Castēlli** (Ignaz Vincenz Franz), geb. 1781 zu Wien, gegenwärtig niederöstreichischer Landschaftssecretär, ständischer Häuserrevident u. s. w. Humoristischer, gemüthlicher Dichter; in seinem Leben, wie in seinen Schriften ächter Wiener, voll Behaglichkeit, Schnurren und launiger Einfälle und dem frohen Lebensgenusse zugethan. C. hat unendlich viel geschrieben, Gedichte, wiener Lebensbilder, Bären (wiener Witze, Anekdoten) u. s. w. Auch für die Bühne ist er vielfach thätig gewesen. Seine Erstlingsversuche, worin er sehr productiv war, wurden einer nach dem andern zurückgewiesen; seine Parodie des Königs Lear wurde endlich vom wiener Theater angenommen, aber die Aufführung glücklicherweise untersagt. 1803 gab man sein Lustspiel: Todt und lebendig, mit Erfolg auf dem Theater an der Wien; seine Schweizerfamilie, die unerhörtes Glück machte, verschaffte ihm 1811 die Stellung eines Hoftheaterdichters an der Kärnthnerthor-Bühne und 1500 Gulden Gehalt, so daß er zu einem wahrhaften Wohlstande gedieh. Besonders zu erwähnen sind sein Drama: die Waise und der Mörder, Augsburg 1819, und seine dram. Sträußchen, 7 Jahrgänge, Wien 1816—1822, eine Sammlung leichter, gefälliger, aber wenig gefeilter dram. Piecen, von denen viele dem Französischen nachgebildet sind. Merkwürdig sind auch, außer seiner berühmten Dosensammlung, seine auf Theatergegenstände Bezug habenden Sammlungen. C. besitzt ungefähr 12,000 deutsche Stücke im Manuscript und über 1000 Portraits und Handschriften von Schausp. und Schauspieldichtern. (H. M.)

**Cāsti** (Giambattista), geb. 1721 zu Prato in Toscana. Er studirte auf dem Seminar zu Montefiascone, wo er später Professor ward. Bei seinem Aufenthalte in Wien ward er Joseph II. vorgestellt, der, sehr von ihm eingenommen, ihn seines nähern Umgangs würdigte und nach Metastasio's Tode zum poeta cesareo ernannte. Auf kaiserliche Kosten machte er große Reisen und ward auf einer solchen Katharina II. vorgestellt. Nach Josephs Tode lebte er in Florenz und besuchte 1798 Paris, wo er sowohl seines poetischen Talentes wegen, wie auch als geistreicher und angenehmer Gesellschafter sehr geschätzt war. Noch im hohen Alter war er sehr lebhaften Temperamentes und seine Geisteskräfte blieben ungeschwächt, bis er 1803 in Florenz starb. Außer vielen trefflichen Werken schrieb er die komischen Opern: la Grotta di Trofonio und auf Josephs Veranlassung:





il Re Theodoro in Venezia. Als Curiosität ist noch zu erwähnen, daß er eine komische Oper schrieb, deren Held Cicero ist und wozu der Stoff aus der Verschwörung des Catilina genommen ist. Dieser Stoff, wohl zu nichts weniger als einer komischen Oper geeignet, hat dennoch dem Dichter Gelegenheit gegeben, die komischsten Situationen hervorzubringen. Die große Aria buffa des Cicero ist der Entwurf seiner berühmten Rede gegen Catilina: Quousque tandem etc. (R. S.)

**Cāstor** und **Pollux** (Myth.), s. Dioscuren.

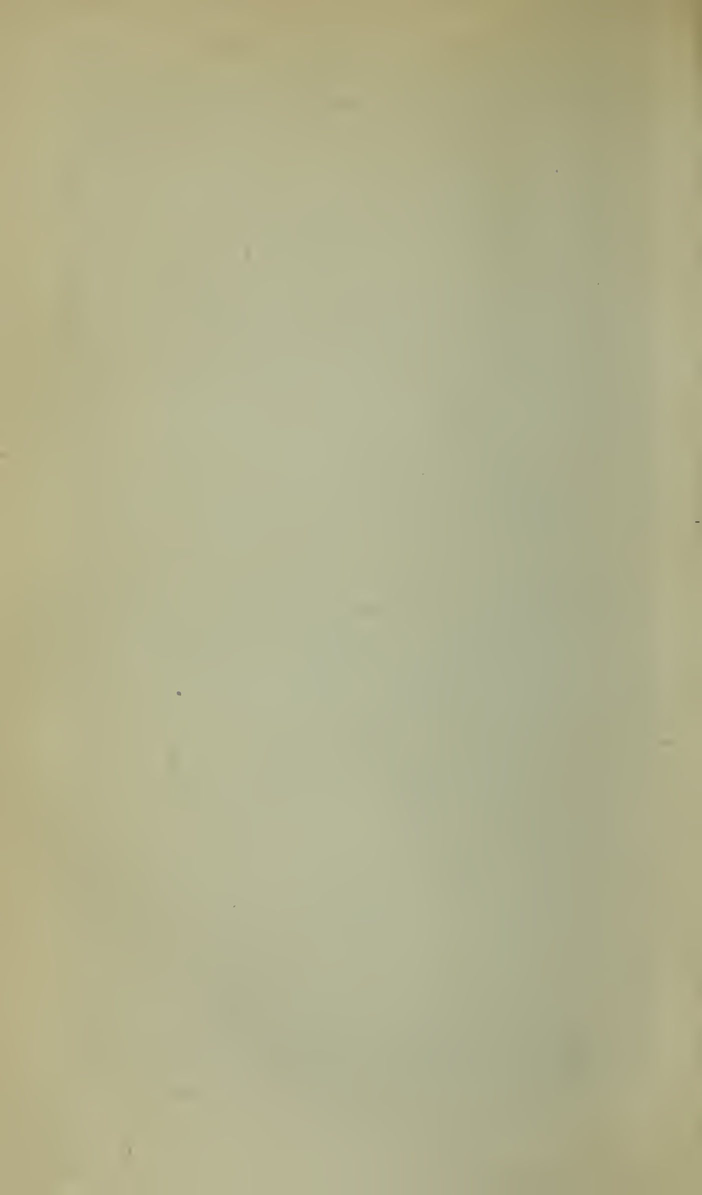
**Castrāt** (Musik), im Deutschen auch Hämmling genannt, ein im zarten Knabenalter der Mannheit Beraubter. Durch diese schändliche Operation wird die geistige und körperliche Entwickelung gehemmt, also auch das Mutiren der Stimme verhindert und dem Manne die Knabenstimme, Sopran oder Alt, erhalten. Die Castration war schon in den frühesten Zeiten bekannt; sie stammt aus dem Oriente, wo Eifersucht und Rache diese Verstümmelung erfand, pflanzte sich nach Griechenland und Rom hinüber und wurde vom Anfange des 17. Jahrh. an in Italien zu obigem Kunstzwecke so sehr gebräuchlich, daß noch im vor. Jahrh. über 4000 Knaben jährlich castrirt wurden. Auch in Deutschland wurden die C.en mit der ital. Oper eingeführt, sind jedoch auch mit derselben verschwunden; nur selten, z. B. in Dresden, findet man sie noch als Kirchensänger. Außer Italien hat nur Frankreich eigene C.en gehabt, alle nordischen Länder haben sie nur geduldet und ihre bloße Erscheinung erregte in Deutschland und England Anfangs Unmuth und Verachtung. Die berühmtesten C.en im Operngesange waren: Carestini, Crescentini, Farrinelli, Majorano, Sinesino, Veluto rc. Vergl. Forkel, Gesch. der Mus., Bd. 2, Le brigandage de la musique italienne, Gesch. der ital. Oper von Arteaga, Bd. 1, Rousseau Dictionaire de musique, u. s. w. (7.)

**Cāsula** (Garder.), ein langer, breiter Streifen, der vermittelst einer runden Oeffnung über die Schultern gehangen wird und hinten und vorne bis an die Knie hinabreicht. Die C. ist das oberste Gewand, welches der kathol. Priester bei der Messe trägt; früher war sie so lang und breit, daß sie den Priester wie ein Haus (casula) bedeckte. Sie ist oft sehr kostbar, meist von Seide und mit Stickereien bedeckt und auf dem Rückentheile mit einem Kreuze, so groß wie die halbe C. geziert. Die Farbe wechselt nach Zeit und Festen; in Fasten und Advent ist die C. violet, bei der Trauer schwarz, bei Märtyrerfesten roth, Ostern und bei den Festen jungfräulicher Heiligen weiß u. s. w. (B.)

**Catalāni** (Angelica), geb. 1784 zu Sinigaglia; sie

wurde in einem Kloster bei Rom erzogen und sang als Kind schon im Chore der Klosterkirche, und zwar mit solcher Kraft, daß die ganze Umgegend sie als Wunderkind anstaunte und der Volksandrang zu den Feiertagsmessen, worin sie mitwirkte, Unordnungen herbeiführte, die die geistliche Behörde zu einem Verbote, die C. ferner singen zu lassen, bewog. Da sich indessen die Einkünfte des Klingelbeutels wesentlich verkleinerten, wurde dieses Verbot nicht besonders streng gehalten. Im 14. Jahre verließ die C. das Kloster, bildete sich unter Boselli für den dram. Gesang und betrat im 15. Jahre die Bühne zu Venedig mit einem fast unerhörten Erfolge; sie sang nun nach einander in Mailand, Florenz, Triest, Rom und Neapel, ihr Name wurde nicht allein in Italien rühmlichst genannt, sondern tönte auch übers Meer und verschaffte ihr einen höchst vortheilhaften Ruf nach Lissabon, wo damals die ital. Oper mit besonderer Gunst gepflegt wurde. 5 Jahre wirkte sie daselbst mit Alles besiegendem Erfolge, ging dann 1806 über Madrid und Paris nach London, wohin ihr ein beispielloser Ruf voraneilte, dem auch die Resultate ihrer Leistungen vollkommen entsprachen. Nach 8jährigem Aufenthalte in London kehrte sie nach Paris zurück und übernahm die Leitung der ital. Oper; sie hatte sich indessen mit dem ehemaligen franz. Capitän von Valabrégue verheirathet, dessen Ungeschicklichkeit bei der Verwaltung der ital. Oper der C. großen Verlust zuzog. 1816 machte sie einen wahrhaften Triumphzug durch fast ganz Europa und erregte in Deutschland, Dänemark und Schweden eben so großen Enthusiasmus, als in England und Frankreich. 1818, 1822 und 1826 wiederholte sie diese Reisen, besuchte auch Rußland und Polen und endete endlich 1828 ihre Weltfahrten. Sie lebte nun theils in Paris, theils in Florenz; hier stiftete sie eine vorzügliche Gesangschule, in welcher stimmbegabte Mädchen unentgeltlich unterrichtet werden. — Die C. war eine im eigentlichsten Sinne des Wortes geniale Sängerin; ihre wunderbaren Erfolge erzielte sie einzig durch die tiefgeistige Auffassung und den anmuthigen Vortrag der Gesangstücke, wodurch sie die Menge zur maßlosen Bewunderung hinriß, während die strenge Kritik manchen gerechten Tadel aussprach; zu dem weiten Umfange ihrer äußerst wohlklingenden Stimme gesellte sich eine Fertigkeit, wie sie vor ihr noch nicht da gewesen war und ein unermüdlicher Fleiß machte es ihr möglich, wahrhafte Wunder in dem technischen Vortrage zu wirken. Körperliche Schönheit unterstützte diese herrlichen Naturgaben. Man hat ihren Charakter vielfach verläumdet und ihr namentlich Stolz und unersättliche Habsucht vorgeworfen; doch fallen diese Vorwürfe meist auf ihren Gatten zurück, der die Sängerin auf unwürdige Weise tyran=





nisirte, mit ihrem schönen Talente wucherte und die Summen vergeudete, die sie erwarb; wer ihr näher stand, fand ihren Charakter gewiß höchst liebenswürdig, anspruchslos und rein weiblich. (3.)

**Catastāse** (gr.; Aesth.), derjenige Theil der griech. Tragödie, der zwischen der Epithase und Catastrophe mitten inne lag und gleichbedeutend mit der Schürzung des Knotens in den neuern dram. Werken ist. Der Franzose bezeichnet diesen Theil eines Stücks mit noeud, der Engländer mit plot. Vergl. Tragödie.

**Catastrōphe** (griech.; Aesthet.), im Allgemeinen die plötzliche Wendung der Dinge im Menschenleben; im Drama die Auflösung des Knotens, der Ausgang, welcher unerwartet, aber natürlich aus der Verkettung der Begebenheiten sich entwickeln und den Zuschauer befriedigen muß. Vergl. Aristoteles, Ausgang, Drama, Knoten, Tragödie ꝛc. (B.)

**Catēl** (Karl Simon), geb. zu Aigle im Waadlande 1773; er kam sehr jung nach Paris, wo er sich ausschließlich der Musik widmete und wurde später Lehrer der Harmonie am neubegründeten Conservatoire, wo er sich besonders durch treffliche Abhandlungen über die Elementarlehre der Musik große Verdienste erwarb. Für die Bühne schrieb C. die Opern: Sémiramis, les Bayadères, Zirphile et fleur de Myrthe, l'auberge de Bagnères, les artistes par occasion, les aubergistes de qualité, le premier en date, Wallace, l'officier enlevé und das Ballet Alexandre chez Apelle, die sich sämmtlich durch einen reinen Styl, reiche Melodiosität und besonders durch Anmuth im Gesange auszeichnen. C. starb zu Paris 1830. (3.)

**Catharina II.**, Kaiserin von Rußland, die in der Geschichte eine so bedeutende Rolle spielt, hat sich auch als Schriftstellerin bekannt gemacht und für das Theater einige Stücke geschrieben, die im Théâtre de l'Eremitage enthalten sind. Sie übersetzte auch das historische Drama: Oleg, von Derschawin, aus dem russischen Original in das Französische. (R. S.)

**Catharina-Orden** (Orden der heiligen Catharina), von Peter dem Großen von Rußland zur Erinnerung des Friedens am Pruth und seiner Gemahlin, deren Rath ihn aus seiner verzweiflungsvollen Lage rettete, am Namenstage derselben 1714 gestiftet. Er wurde Anfangs auch Männern, jetzt nur Frauen ertheilt. Die Kaiserin ist Ordensmeisterin, auch als Witwe, wo dann die regierende Kaiserin nur Diaconissin ist. Der Orden besteht aus 2 Classen, Groß- und Kleinkreuzen, letztere Classe ist vom Kaiser Paul 1797 gestiftet. Das Ordenszeichen ist ein runder, goldener, blauemaillirter Schild, auf dessen Vorderseite die heil. Catharina

abgebildet ist, die Rückseite zeigt ein Nest voll junger Adler auf einem Thurm und an dessen Fuße 2 alte Adler mit Schlangen in den Schnäbeln, die zu ihren Jungen emporfliegen wollen. Darüber stehen die Worte: Aequat munia comparis. Die Großkreuze tragen dies Ordenszeichen an einem hochrothen, gewässerten Bande mit silberner Einfassung von der rechten Schulter nach der linken Hüfte an einer großen Schleife, worauf die Worte: Für Liebe und Vaterland, in russischer Schrift in Seide gewirkt sind. Auf der linken Brust tragen sie zugleich einen achtspitzigen, silbernen Stern mit einer ponceaufarbenen Fläche, worauf ein silbernes Kreuz mit einem halben silbernen Rade steht. In den 4 Winkeln des Kreuzes stehen die Buchstaben: E. R. O. S. und umher in goldener Schrift die oben gegebene Ordensdevise. Die 2. Classe trägt das Ordenszeichen, ohne Bruststern, an einer kleinen Schleife desselben Bandes auf der linken Seite hoch nach der Schulter zu. (B. N.)

**Catonäse** (griech.; Garder.), ein Sklavenkleid mit einem Aermel, der Toga ähnlich, unten mit einem schmalen Besatze von Schafsfell. Es wurde von beiden Geschlechtern getragen. (B.)

**Catrūfo** (Joseph), geb. 1775 in Neapel. Zu der militärischen Carriere bestimmt, widmete er sich jedoch dem Studium der Musik. Nach beendigten Studien am Conservatorium la Pietà dei Turchini lebte er in Genf und später in Paris und componirte in ersterer Stadt die Oper: Les aveugles de Trauconville, die sehr gefiel und noch 3 andere. 1814 debutirte er in Paris auf dem Théâtre Feydeau mit seinem Aventurier, der aber wenig ansprach; dann erschien von ihm die Oper: la fille romanesque, die sich durch eleganten Styl, angenehme Melodien und gut gearbeitete Instrumentirung auszeichnet. Seine kirchl. Composition: Christus, verdienst die rühmlichste Anerkennung. Er hat noch componirt: une matinée de Frontin und la bataille de Denain; auch hat man von ihm das geschätzte Werk: Barême musical, ou l'Art de composer la musique sans en connaître les principes, 1811, 8. (R. S.)

**Catūllus** (Quintus Lutatius), ein beliebter Mimendichter des 1. Jahrh. n. Chr. in Rom. Juvenal erwähnt seiner Satyr. VIII, 185:

„Damasipp nach verzehrten Gütern, vermiethet die Stimme dem Theater, das laute Gespenst des C. zu spielen" und

Martial V, 31 spricht von „dem Zauber Catullischer Mimen" (facundi scena Catulli). (W. G.)

**Cauchemār** (franz.; Techn.), wörtlich Alp, Alpdrücken, nennt der franz. Schausp. jede schlechte, oder in der Theatersprache undankbare Aushülfsrolle, weil er das





Bewußtsein, eine schlechte Rolle zu spielen, mit dem Gefühle des Alpdrückens vergleicht. (L. S.)

**Cavālli** (Francesco), geb. zu Venedig 1610, einer der fruchtbarsten und geschätztesten Componisten Italiens; es sind noch 45 Opern von ihm vorhanden, die Scheibe in seinem „kritischen Musikus" unvergleichlich nennt, da die Recitative Alles überträfen, was bisher geleistet worden, der Charakter darin durchaus festgehalten und die Ideen neu, kühn und ausdrucksvoll seien. C. starb als Capellmeister an der Markuskirche zu Venedig 1674. (3.)

**Cavatīne** (Musik), sonst eine Opernarie überhaupt, jetzt eine kleine Arie ohne Verzierungen, die nur aus einem Theile besteht, der nicht wiederholt wird. Gewöhnlich geht ihr ein kurzes Recitativ voraus, dessen Gedanke sie wiederholt. Die C. soll nur der einfache Ausdruck eines Gefühles sein. (7.)

**Cāvei** (a. Bühne), s. Amphitheater.

**Cazēt** (Louis), geb. um 1770. Das Leben dieses ausgezeichneten Komikers am Variétés gäbe Stoff zu einem bunten interessanten Romane. In seiner Jugend war er Corsar; von den Engländern gefangen genommen, entkam er dem Tode nur wie durch ein Wunder. Dann spielte er Komödie, zuerst in den Colonien und hernach in Bordeaux; später war er Liebhaber am Gaité und seit 1808 am Variétés; jetzt spielt er Bediente und komische Alte; er ist ein wahres Ideal komischer Gutmüthigkeit. (A.)

**Cazuēla** (Techn.). Ein, nur dem span. Theater eigenthümlicher Platz des Zuschauerraums. Er befindet sich in der Mitte des ersten Ranges, da wo in deutschen Theatern die fürstl. Loge ist, nimmt die ganze Hälfte des ersten Ranges ein und geht so weit in die Tiefe, als die Gallerie der engl. Theater (s. d.). Hier sitzen nur Frauen, die mit dem Eintrittspreis in die C. auch das Eintrittsrecht für alle übrigen Plätze des Theaters erkaufen, daher ist die C. in den Zwischenacten gewöhnlich leer, weil die Damen dann Besuche in den Logen und Foyers abstatten. — Uebrigens ist die Gesellschaft sehr gemischt, da Frauen jeden Standes hier erscheinen. Es ist sogar nichts ungewöhnliches, Damen der höchsten Stände in nachlässiger Kleidung neben Frauenzimmern von zweideutigem Rufe Platz nehmen zu sehen. Den Männern ist der Besuch der C. durchaus untersagt. (L. S.)

**C barré** (franz.; Musik), das große durchstrichene C, womit der Allabrevetact bezeichnet wird. (7.)

**C dur** (Musik), die erste der 24 Tonarten des neuern Musiksystems, in deren Leiter nur natürliche Töne vorkommen und die daher keine Vorzeichnung hat. Der charakteristische Ausdruck dieser Tonart ist Reinheit, Unschuld und

Naivität, doch ist sie auch zum Ausdrucke der Kraft und einer ernsten Beharrlichkeit geeignet und z. B. von Mozart im ersten Final des Don Juan und im tief erschütternden „Ja!" der Statue des Comthur im 2. Acte mit Erfolg angewendet worden. (7.)

**Cĕcchi** (spr. Dschekki, Domenico), geb. um 1670 zu Cortona, einer der größten Sänger und tüchtigsten Schausp. damaliger Zeit. Um 1695 kam er nach Wien, wo er besonders in zärtlichen und emphatischen Parthien glänzte; er spielte dann noch an mehreren Theatern Deutschlands und kehrte 1702 mit Reichthümern beladen nach Italien zurück, wo er bis 1706 wirkte, dann aber starb, oder sich doch gänzlich vom Theater zurückzog. (R.)

**Cecchīni** (spr. Dschekkini, Pietro Maria), ital. Comiker des 16. Jahrh., dessen kleine Schrift über die Comödie eine wahre Fundgrube für die Geschichte des ital. Theaters ist. Er spielte in der Truppe des Flamminio Scala, genannt Flavio, den Arlechino und führte den Theaternamen Fritellino. Er st. um 1616. S. Argumento. (L. S.)

**Cēcil** (William, Baron v. Burleigh), geb. 1520; berühmter engl. Staatsmann. Trat 1547 in Staatsdienste, genoß die besondere Gunst Eduards VI., nahm unter der Regierung der Maria seine Entlassung und trug späterhin viel zur Thronbesteigung der Elisabeth bei, deren treuer Diener er auch geblieben ist. Sie ernannte ihn zum Geheimenrath und Staatssecretär und entzog ihm nur einige Zeit ihre Gunst scheinbar, nachdem sie auf seinen Rath Maria Stuart hatte gefangen setzen und hinrichten lassen. B. that viel für das Gedeihen des Landes und unterzeichnete den Frieden mit Spanien noch auf dem Todbette. Er starb 1598. Derselbe B. tritt in Schiller's Trauerspiele Maria Stuart auf und dürfte zu den wenigen Charakteren gehören, worin der Dichter der Geschichte treuer geblieben ist, als er es sonst zu sein pflegte. (H. M.)

**Cēcrops** (Myth.), der Erdgeborene, den Neuern nach der Gründer Athens und der Cultur der attischen Völkerschaften, so wie deren erster König. Er ward halb als Mensch, halb als Schlange gedacht; auch wohl zur Hälfte als Mann, zur Hälfte als Weib, um ihn als Stifter der Ehe zu bezeichnen. Von ihm heißt Athen häufig Cecropia, die Athener Cecropiden. (F. Tr.)

**Ceintūre** (franz.; Garder.), so v. w. Gürtel, Leibbinde.

**Celebrität** (Berühmtheit), ist der Celerität (Schnelle) wegen, mit der besonders die Bühnenkünstler heut zu Tage zu ihr gelangen, der Hasenschwanz, der ihnen rächend





nachläuft. Mahlmann ließ in seinem Simon Lämmchen den Buchhändler sagen — „— — curios!

Es celebrirt jetzt Alles frisch drauf los
Und kaum zu bezahlen, glaube es mir,
Ist das verwünschte Velinpapier!"

Man begnügt sich zwar jetzt mit Druckpapier, aber bei dem „frisch drauf los" ist es geblieben. Es ist sehr betrübend, auf welche kunsttödtende Weise der größte Theil der heutigen Unterhaltungsblätter mit dem Verleihen der C. Haus oder richtiger nicht Haus hält und mehr dadurch, als durch Verdammungen schadet. Glücklicherweise hat die Unzahl dieser Posaunen das Parterre mißtrauischer, vorsichtiger gemacht, aber sie bringen dennoch den bescheidenen, redlichen und fleißigen Schausp. in der Fremde, der sich gern mit seinem mühsam erworbenen Verdienste begnügte und zu hochgespannter Erwartung wegen oft nicht dazu gelangt, sehr in Nachtheil, während sie den Charlatan mit diesen Puffs adeln. Die Masse der halbfertigen Histrionen jedoch, bedarf einer starken Dosis von C. und kennt die Mittel (Cameraderie, Schmeichelei und Bezahlung) nur zu gut, um nicht zu ihr gelangen zu können. Da nun diese Sucht nach gedruckter C., leider auch Künstlern anklebt, die solcher Mittel eigentlich gar nicht bedürfen, da auch sie sich sehr häufig dazu hergeben, ihren Verleihern den Hof zu machen, so ist der Abgeschlossene, dem dies unmöglich ist, übelgestellt und scheut sich oft selbst die Bekanntschaft gediegener Kunstrichter zu suchen, aus Furcht von ihnen mißverstanden zu werden. Die Klage über den Mangel an ausgezeichneten Darstellern ist allgemein und dennoch strotzt jedes Localblatt von C.en. (C. B.)

**Cellitīnnen** (Alexianerinnen, gewöhnlich die schwarzen Schwestern genannt), Zeit ihrer Stiftung ungewiß. Sie folgen der Regel des Augustinus, leisten das 4. Gelübde der Krankenpflege selbst zur Pestzeit und leben nicht im klösterlichen Verschluß, sondern haben offene Spitäler, gehen in die Häuser der Privatleute und versehen unentgeltlich den Dienst einer Krankenwärterin. Tracht: Rock und Scapulier schwarz. Weihel schwarz oder weiß. Beim Ausgehen ganz in einen großen Mantel gehüllt. (B. N.)

**Censūr** (Techn.). Die C. über das Theater ist zweierlei Art, indem sie sowohl die darzustellenden Stücke, als die Zettel und überhaupt jede öffentliche Ankündigung desselben beaufsichtigt. Dem **Censor** muß jedes Stück, welches ein Theater aufzuführen beabsichtigt, gleich viel, ob dasselbe gedruckt oder Manuscript ist, ob es an andern Orten und wäre es auch in der Hauptstadt des Landes, gegeben worden ist, zur C. vorgelegt werden. Dem Censor ist es überlassen, entweder das Stück ganz oder bedingungsweise zu erlauben.

Ist das letztere der Fall, so muß das Theater die Rollen nach dem gestrichenen Buche ausschreiben lassen, welches an einigen Orten der Censor zu seiner Legitimation zurückbehält und nur eine Abschrift mit Auslassung der gestrichenen Stellen vom Buche erlaubt. Häufig wird ein anderer Titel, andere Stände und Namen der Charaktere, oder auch die Verlegung des Schauplatzes in andere Zeit oder andere Länder verlangt. In allen diesen Fällen hat das Theater zunächst zu gehorchen, kann aber dann seinen Recurs an die höhere C.-Behörde nehmen. Die Pflicht des Theaters ist es, über die Schausp. zu wachen, daß diese nicht etwa die Vorschriften der C. umgehen und durch Zusätze, Betonungen oder Gesticulationen die gestrichenen Stellen ersetzen. Bei großen Bühnen, namentlich Hofbühnen, pflegt der Dirigirende zugleich mit der C. beauftragt zu sein und nur seinem Ermessen bleibt es überlassen, entweder ein Stück gar nicht zu geben, oder durch Auslassung des verletzend Erscheinenden, dasselbe der herrschenden Meinung nicht zu schroff gegenüber zu stellen. Daß man die Raupach'schen Hohenstaufen, in denen der Papst auf der Bühne erscheint, nicht in Wien und Töpfer's Tagesbefehl nicht in Berlin gibt, wird Niemand befremden und die C. vertritt hier nur die öffentliche Meinung. Andere Abneigungen, Verhältnisse, Persönlichkeiten lassen sich ebenfalls nicht immer zurückweisen und im Ganzen scheint die Theater-C. eine nothwendige und nützlich bewährte Einrichtung, die freilich auch ihr Unbequemes, je nach den persönlichen Ueberzeugungen des Censors, Widersinniges hat. Daß man die Aufführung des Don Carlos nur erlaubt, wenn die Liebe des Sohnes zu seiner Mutter wegbleibt; daß man den Pachter Feldkümmel nicht mehr von Tippelskirchen nennt, weil ein verdienter General zufällig eben so heißt, scheint zu dem letzteren zu gehören. — Die zweite Art der C. trifft die Zettel und jede öffentliche Bekanntmachung. Sie wacht darüber, daß je nach den bestehenden Verordnungen nicht an Sonn- und Feiertagen, oft auch eine bestimmte Zeit vor oder nach den großen Kirchenfesten Vorstellungen gegeben werden, die ihrer Tendenz nach der Bedeutung des Festes entgegen sind; daß die Vorschriften hinsichtlich der Spieltage gehalten werden; Nichts angekündigt wird, was den Bedingungen der Concession zuwiederläuft u. s. w. Diese letztere Art der C. ist durchaus polizeilich. Der **Censor**, der entweder vom Staat oder der Stadt dazu ernannt ist, hat nicht allein das Recht, die Ankündigung eines neuen Stückes zu verbieten, bis die C.-Bewilligung erfolgt ist, sondern es steht ihm auch ein Freiplatz bei den Vorstellungen, so wie der ungehinderte Besuch der Proben zu; das letztere pflegt namentlich bei Gastspielen zu geschehen, wenn der fremde Künstler





in Stücken spielt, die nur bedingungsweise, mit Auslassung bestimmter Scenen oder Stellen gestattet sind. (L. S.)

**Centāūren** (Myth.), die bis zum Nabel als Menschen, von da abwärts als Rosse gestalteten Söhne des thessalischen Königs Ixion und der Nephele, d. h. einer Wolke, welcher Juno, um Ixions Zudringlichkeiten sich zu entziehen, ihre eigene Gestalt gab. Sie sind ungeschlachte, dem Trunk ergebene Wesen und deshalb in steten Händeln begriffen, von denen der berühmteste der Kampf mit den feindlichen Lapithen ist, der mit der gänzlichen Niederlage der C. endete. Die C. sind einer der am häufigsten dargestellten Gegenstände der bildenden Kunst bei den Alten, gewöhnlich mit einer unförmlichen Keule oder einem ausgerissenen Baumstamme bewaffnet. (F. Tr.)

**Cēntlivre** (Susanna), geb. 1667 in der Grafschaft Lincoln. Als Kind schon verlor sie beide Eltern, entfloh ihrem harten, unmenschlichen Erzieher und kam so nach London, nachdem sie einige Zeit in Mannskleidern mit einem Studenten der Universität Cambridge gelebt hatte, und figurirte daselbst als mittelmäßige Schauspielerin an verschiedenen Theatern. Sie war dreimal verheirathet und ihr letzter Mann M. C., Mundkoch der Königin. Von ihren dram. Werken haben sich einige bis auf die jetzige Zeit erhalten, z. B.: A bold stroke for a wife, in Deutschland aus einer alten Uebersetzung unter dem Namen „die 4 Vormünder" bekannt. The bnsy body (Jüngers, Er mengt sich in Alles) und The Wonder, welches letztere Stück sie dem Spanischen: Muges, llora y venceras! nachgebildet. In allen ihren Stücken gibt sich eine große Kühnheit, leider aber auch eine entschiedene Sittenlosigkeit kund. Freunde und Feinde haben sie in verschiedenen Schriften entweder übertrieben gelobt oder ungerecht getadelt. (L. S.)

**Centorīni** (Techn.), von cento: hundert, nennt die ital. Theatersprache alle Sänger und Sängerinnen 2. und 3. Ranges. Die Bezeichnung stammt aus älteren Zeiten her, wo die Gehalte solcher Subjecte sich selten in die Hunderte verstiegen. Der Ausdruck wie die Sache ist geblieben, wenn auch die Summen seit jener Zeit unendlich gestiegen sind. (L. S.)

**Cēphalus** (Myth.), ein attischer Heros, dessen Geschichte häufig von den dram. Dichtern behandelt worden ist. Von Aurora mit der Gabe, sich beliebig verwandeln zu können, beschenkt, wendete er diese dazu an, die Treue seiner Gattin Procris zu prüfen, indem er selbst sie in fremder Gestalt zur Untreue zu verleiten suchte. Es gelang und die Verstoßene floh nach Creta zur Diana und erhielt hier den Hund Lälaps und einen Jagdspeer, welchen beiden kein Wild

entging. Aus Sehnsucht nach dem strengen Gemahl, kehrte sie nach Attica zurück, ward ihm wieder versöhnt, aber bald ein Opfer ihrer eigenen Eifersucht. Sie hatte die Gaben der Diana ihrem Gatten überlassen. Da dieser nun häufig vor Tagesanbruch auf die Jagd ging und Procris ein Einverständniß mit Aurora vermuthete, schlich sie ihm einst durch das Gebüsch nach, an dessen Rauschen C. ein Wild vermuthete und mit dem nie fehlenden Speere die Gattin tödtete. Den Mörder verfolgten die Furien, bis er auf der Insel Cephalonien den Tod fand. (F. Tr.)

**Cērberus** (Myth.), der die Unterwelt und den Palast Plutons bewachende Höllenhund, eine Frucht der Liebe des Typhon zu der Echidna. Er wird von den Aeltesten 50=, von den Neuesten 100=, von den Meisten dreiköpfig, mit Schlangenmähne und Drachenschweif, fürchterlicher Stimme und giftigem Bisse geschildert. Er sperrt nicht den Zugang zum Hades, wohl aber die Rückkehr; darum müssen ihn Lebende, die den Gang hinabwagen, entweder durch die Macht der Leier, wie Orpheus, oder durch den Mercursstab, oder durch persönliche Kraft, wie Hercules, bewältigen, dem es auferlegt war, ihn auf die Oberwelt zu bringen. Er mußte es unbewaffnet thun und ward später durch den beim Kampfe erhaltenen Biß auf eine Zeit lang rasend. (F. Tr.)

**Cercār dēlla nota** (ital.; Musik), wörtlich das Berühren der Note, beim Gesange ein Nachschlag der vorhergehenden Note auf die folgende, oder die Vorausnahme der folgenden auf die vorhergehende. (7.)

**Cērcle** (franz.; Techn.), alter Name des Parquets, jetzt noch zuweilen zur Bezeichnung der vor den Logen laufenden Gallerien gebraucht.

**Cereālien** (a. Bühne), ein Frühlingsfest in Rom, welches in der Mitte des April von den Frauen mit Darstellung der Leiden der um ihr geraubtes Kind trauernden Ceres gefeiert wurde. Auch feierliche Aufzüge, Wettrennen und Schauspiele wurden an diesem Feste gehalten. (W., G.)

**Ceremonīē**, wörtlich Feier, Feierlichkeit, Höflichkeitsgebrauch. 1) Das Theater hat oft die Aufgabe, C.n der verschiedensten Völker und Zeiten darzustellen, namentlich sind C.n ein wesentlicher Bestandtheil großer Opern. Ein Triumphzug des alten Roms, Opferdienst, Hochzeiten, Volksfeste, nationelle Belustigungen u. s. w. geben die bequemste Gelegenheit, Chor und Statisten zweckmäßig zu verwenden. Je nach den Mitteln einer Bühne kann der arrangirende Regisseur über die Vorschrift des Dichters hinausgehen und selbstständig wirken. Je gewissenhafter er hier die reiche Literatur der Reisebeschreibungen, großen ethnographischen Werke und Costüme benutzt, je mehr er auf





Richtigkeit der Decorationen und entsprechenden Charakter der Musik hält, je Gelungeneres wird er leisten. Doch beachte man, daß vieles Volksthümlichwahre und genau Richtige nicht immer schön ist und die Bühne auch in der treuesten Darstellung das Veredelte bedingt. Wollte man Kämpfe der Gladiatoren mit dem Tode des Einen enden lassen, wie es doch die Geschichte berichtet, so würde dies unschön wirken und das Theater entweihen. Dies ein Beispiel für viele. 2) La grande C. Ein Gebrauch der franz. Bühnen, besonders des Théâtre français; eine Art von Apotheose verstorbener Dichter oder Schausp. Gewöhnlich wird auf der Bühne die Büste des Verewigten aufgestellt und alle Mitglieder des Theaters umgeben sie in Festkleidern; Verse zu Ehren desselben oder Stellen aus seinen Werken werden gesprochen und am Schlusse die Büste bekränzt. Corneille, Racine, Voltaire, Molière haben sämmtlich die Ehre der g. C. genossen und das Théâtre français pflegt hin und wieder bei besonders festlichen Gelegenheiten solche C.n zu veranstalten. Eine der merkwürdigsten C.n fand am 30. März 1778 zu Ehren des noch lebenden Voltaire Statt, welcher die Krönung seiner Büste aus einer Seitenloge des 2. Ranges mit ansah. Nach der Vorstellung seines Trauerspiels: Irène, hob sich der Vorhang und zeigte eine Büste Voltaire's, welche Friedrich der Große dem greisen Dichter geschenkt. Die ersten Schausp. des Theaters (und zu jener Zeit befand sich eine große Zahl ausgezeichneter Künstler dort vereint) waren in dem Costüm seiner Werke anwesend und krönten diese Büste unter dem lebhaftesten Jubel des Publikums. Ein ausgezeichneter Kupferstich von Gaucher 1782 stellte diese C. dar. Voltaire wurde durch diesen Vorgang so ergriffen, daß er erkrankte und vier Wochen nachher starb. (L. S.)

**Ceremoniēl.** Die bei feierlichen Gelegenheiten zu beobachtenden Gebräuche in Kleidung, Stellung, Einführung u. s. w. bei Hofe; Rang und Stand bestimmen dabei den Vorzug und die Art der Feierlichkeit, so wie den Wechsel in Kleidung und Haltung. Das C. stammt von den byzantinischen Kaisern ab, verpflanzte sich an alle Höfe Europa's und gedieh in Spanien zu einem wahrhaft lächerlichen Grade der Ausdehnung. Karl V. pflanzte dieses steife C. auch nach Deutschland und es influirte dergestalt fast auf alle Höfe, daß das Gesellschaftsleben dadurch erdrückt und die Fürsten selbst dagegen auf Lustschlössern u. dergl. Schutz suchten, wo das C. ganz oder doch theilweise aufgehoben wurde. Der franz. Hof ging hierin voran und so entstand das steife Residenz- und das freiere Campagne-C. Zuerst die Reformation, dann der freie Sinn Friedrichs des Großen und besonders die franz. Revolution haben das C. mächtig er-

schüttert und nur am Hofe Napoleons tauchte es in seiner ganzen Strenge wieder auf; jetzt besteht dasselbe an den meisten Höfen nur noch bei besondern Feierlichkeiten. Zur Zeit seiner Blüthe bildete das C. eine eben so complicirte als wichtige Wissenschaft. (B.)

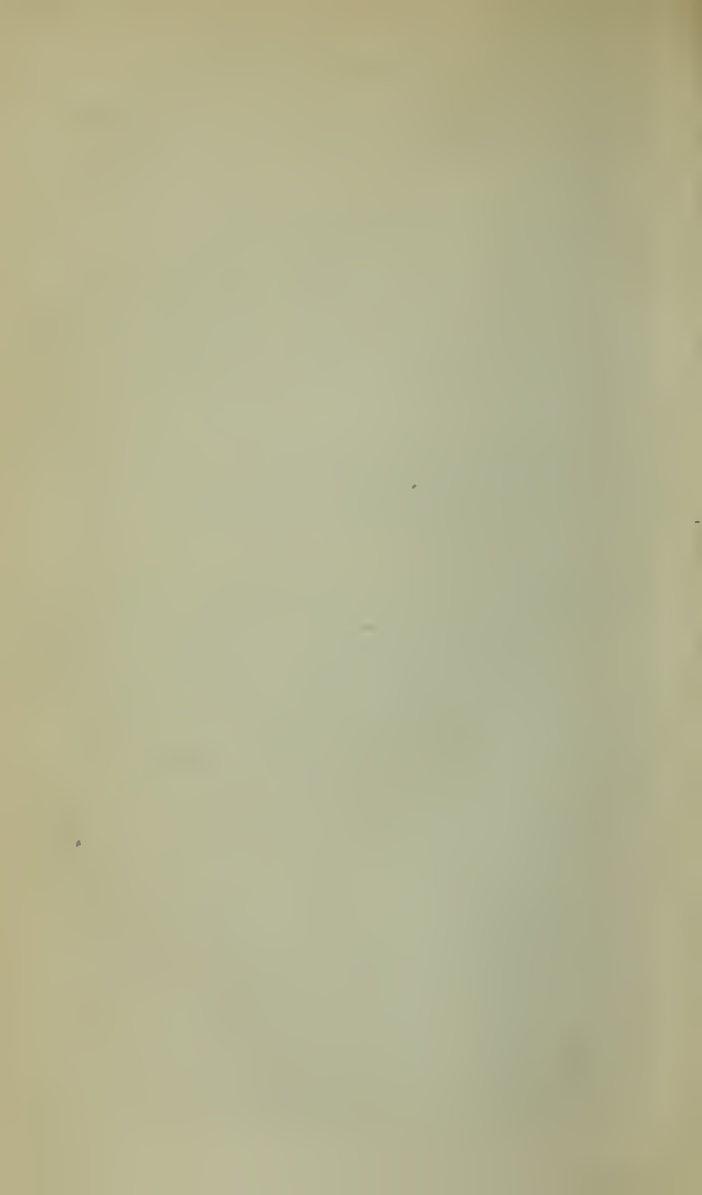
**Ceremōnien-Kleidung.** Der für die Fürsten sowohl, als deren Umgebung durch das Ceremoniel vorgeschriebene Anzug bei gewissen Feierlichkeiten; diese Kleidung war meist aus dem Mittelalter und ist seit dem 17. Jahrh. nach und nach verschwunden. Nur die verschiedenen Orden und die Geistlichkeit halten noch mehr oder weniger die C. bei besondern Veranlassungen fest. (B.)

**Ceremōnien-Meister,** der Beamte, welcher über die Ausübung des Ceremoniels zu wachen hatte; jetzt durch den Hofmarschall ersetzt. (B.)

**Cēres** (Myth.), eine der 12 oberen Gottheiten, Mutter der Proserpina (Persephone), Göttin des Getreide- und Ackerbaues, hieß im Griech. Demeter, Deo. Man stellt sie als die Ernährerin der Menschen in griech. Gewande mit einem vollen Busen dar, einen Aehrenkranz und in der Hand eine kleine Sichel, oft auch Mohn und Kornähren tragend. (K.)

**Cerf** (Karl Friedrich), geb. 1782 zu Unterreißheim am Main. Durch sein Vermögen in einer unabhängigen Stellung, lebte er von 1802 bis 1811 in Dessau als Privatmann. 1813 nahm C. eine Anstellung als Kriegscommissär in dem Hauptquartiere des russischen Generals, Grafen von Wittgenstein, an und machte in dieser Eigenschaft die Feldzüge von 1813, 1814 und 1815 mit. In diesem Posten benahm er sich so rühmlich, daß der Kaiser Alexander ihm die große goldene Medaille für Diensteifer gab. Nach Beendigung des Feldzuges ließ er sich in Berlin nieder, wo er seit jener Zeit als Privatmann lebt. Der Besitz eines großen Hauses auf dem Alexanderplatze brachte ihn zuerst auf den Gedanken, ein Volkstheater zu begründen und auf sein Ansuchen wurde ihm die Concession zur Erbauung eines Theaters von dem Könige ertheilt. C. bildete nun einen Actienverein, der auf Grund seiner Concession das königstädter Theater (s. Berlin) erbaute. Dieses Theater wäre nach dem Fallissement der Actionäre 1829 unzweifelhaft eingegangen, hätte nicht C. von seinem Vorkaufsrechte Gebrauch gemacht, das Theater an sich gebracht und die Verwaltung auf eigene Rechnung und unter seiner persönlichen obersten Leitung übernommen. Seit diesen 10 Jahren hat er nun das Institut fortgeführt, es auch an äußerem Glanze nicht fehlen lassen, dabei aber wohlweislich jenes Zuviel vermieden, was den frühern Untergang dieser Anstalt herbeiführte. Sein Eifer





und seine Thätigkeit sind lobenswerth, die innere ökonomische Verwaltung gut geregelt und trotz vielfacher, zum Theil sehr ungerechter Anfeindungen von Seiten des berliner Journalismus verfolgt er ruhig seinen Weg. Daß er auf demselben trotz mannigfacher, ungünstiger äußern Umstände das Theater nun schon eine solche Reihe von Jahren fortgeführt hat, verdient gewiß alle Anerkennung; auch werden ihm höchsten Orts viele Beweise der Zufriedenheit zu Theil, worunter wir nur den anführen, daß C. am 25. Januar 1835 von dem Könige den Titel eines Commissionsrathes erhielt. (A.)

**Cervāntes Saavēdra** (Miguel de), geb. 1547 zu Alcala de Henares. Auch Madrid, Sevilla, Lucena, Toledo Esquivias, Alcazar de San Juan und Consuegra streiten sich um die Ehre, daß er in ihnen geb. worden; es ist indeß gewiß, daß er, als er 7 Jahre alt war, mit seinen Eltern nach Madrid zog und dort seinen Unterricht erhielt. Obgleich er schon eine Anzahl Gedichte und den Schäferroman Filena geschrieben hatte, so zwang ihn dennoch seine Dürftigkeit bei dem Cardinal Aquaviva als Kammerdiener in Dienst zu treten; doch gelang es ihm bereits im folgenden Jahre, als ein Krieg gegen die Barbaresken ausbrach, als Offizier angestellt zu werden. In der Schlacht von Lepanto verlor er den linken Arm. Als er 1575 in sein Vaterland zurückkehren wollte, ward das Schiff, auf dem er sich befand, von dem Korsaren Arnaut Manu genommen und er ward als Sklave nach Algier geführt. 7 Jahre brachte er in dieser Lage zu; 1581 kam er durch Loskauf nach Spanien zurück und ward in Sevilla, wo er sich verheirathete, mit einem geringen Gehalt bei dem Proviantwesen angestellt. Jetzt begann er eine neue poetische Laufbahn mit dem Schäferroman Galatea, welcher 1584 erschien. Während er sich mit Reisen in die Provinzen Behufs der Verproviantirung der unüberwindlichen Flotte beschäftigte, begann er seine Novellen, die er Novelas ejemplares (exemplarische) nannte, um sie von den unanständigen ital. zu unterscheiden. Solcher Novellen, wozu wir auch den Dialog der Hunde Cipion und Berganza (Coloquio de los perros Cipion y Berganza) und die erst vor kurzer Zeit wieder aufgefundene vermeinte Base (la tia fingida) zählen, gibt es 15, und der Dichter hat sie in ernsthafte und scherzhafte (serias y jocosas) getheilt. Diese Novellen traten jedoch erst ans Tageslicht, als 1605 die erste Hälfte des Don Quixote erschien; er wandte sich in der Zwischenzeit der Bühne zu und hatte keine geringe Meinung von seinem dram. Talente. „Ich war," sagt er, „der Erste, der die geheimsten Gedanken und Phantasiebilder der Seele darstellte, und brachte mit dem größten und allgemeinsten Beifall des Publikums moralische Gestalten auf die

8*

Bühne. Ich verfaßte in dieser Zeit 20 bis 30 Lustspiele, welche alle aufgeführt wurden, ohne daß man ihnen Geschenke mit Gurken oder andern zum Werfen wohl passenden Dingen gemacht hätte. Sie gingen alle ihren Gang fort, ohne Pfeifen, Stampfen, Zischen und Lärmen und waren sehr angenehm zu schauen." Lange Zeit waren diese Dramen, wie einige seiner Novellen, in Vergessenheit gerathen und ihr Verlust ward um so mehr bedauert, als man in dem unsterblichen Verfasser des Don Quixote auch einen trefflichen Dramendichter vermuthete, wozu man bei seinem eminenten poetischen Talente wohl berechtigt war. Später als man einige derselben wieder auffand, fühlte man sich sehr enttäuscht. Mit Ausnahme seines Trauerspiels: Numancia, sind die andern unter der Mittelmäßigkeit, so viel man nämlich nach dem, was davon aufgefunden ward, zu urtheilen im Stande ist. Besonders gilt dies von dem sechsactigen Schauspiel: die Behandlung in Algier (los tratos de Argel). Es ist fast komisch zu lesen, mit welchem Stolze der große Dichter von diesen gänzlich verfehlten Productionen spricht, und wie er die Numancia, die Confusa, die Batalla naval, die Gran-Turquesca etc., als eben so viel Meisterwerke rühmt, ja solche fast noch über seinen unsterblichen Roman setzt. Glücklicherweise dachte das Publikum anders. Trotz dem, daß der Schausp. Navarro aus Toledo, den man den Erfinder der Theater nannte, weil er, wie C. sagt, den Kleidersack mit Koffern und Felleisen vertauschte, die Musik hinter dem Vorhange vorholte, die Wolken, die Blitze, den Donner, ja Schlachten und Zweikämpfe erfand und in den Rollen, die es nicht erforderten, keine falschen Bärte litt, in den Stücken unsers Dichters auftrat, wurden seine Dramen bald durch jene Lope's de Vega verdrängt und C. kehrte zum Roman zurück. Auf einer Reise nach der Mancha, die er in Amtsgeschäften unternahm, hatte er in dem Dorfe Argamesilla de Alba vielen Verdruß mit den Einwohnern, ja die untern Behörden der Provinz setzten ihn dort sogar in einem Hause gefangen, das noch heute gezeigt wird. Nach den Einen soll es geschehen sein, weil er für den Prior von San Juan Gebühren einforderte, nach den Andern, weil er einen Arm der Guadiana, der ihre Gärten bewässerte, Behufs der Salpeterfabrikation, ableitete. Er rächte sich auf eine feine und milde Weise, indem er ohne Argamesilla zu nennen, seinen „Ritter von der traurigen Gestalt" dort geboren werden läßt, und dies durch die Worte: „In einem Flecken der Mancha," auf dessen Namen ich mich nicht mehr besinnen will" und den Weg, den der Reisende nimmt, andeutet. Außer einer Gefangensetzung wegen Entfremdung von Staatsgeldern, wo er jedoch bald als gänzlich unschuldig losgelassen





wurde, einer unglücklichen Liebe zu einer Edeldame, eben so arm wie er, würde er in seinen alten Tagen noch die Last des Mangels erfahren haben, wenn sich der Graf von Lemos nicht seiner angenommen und ihn unterstützt hätte. Er starb am 23. April 1616; mit Shakspeare an demselben Tage. (C. v. W.)

**Cērvulus**, eine Art Posse, die in Verkleidungen, Vermummungen in Thiergestalten und Pantomimen bestand und im Mittelalter von den Christen gewöhnlich am Neujahrsfeste ausgeführt wurde. Die Unsittlichkeit, die darin herrschte, zog mehrere nachdrückliche Verbote derselben herbei. Vergl. Narrenfest. (B.)

**Ces** (Musik), der um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigte Ton C, in unserm Tonsystem gleichbedeutend mit h. (7.)

**Ces dur** und **Ces moll** (Musik), Tonarten, die zu den 24 unseres modernen Systems nicht gehören; die erstere würde 7, die letztere 10 b als Vorzeichnung haben, wodurch das Lesen der Noten zu sehr erschwert wäre und H dur und H moll sind daher statt dieser Tonarten allgemein gebräuchlich. (7.)

**Cēsti** (spr. Dschesti, Marc Antonio), geb. zu Arezzo 1624, bildete sich unter Carissimi's Leitung und kam 1646 als Capellmeister nach Florenz, von wo er 1658 in gleicher Eigenschaft nach Rom ging. Er war einer der Ersten, der die Oper in einer der gegenwärtigen ähnlichen Gestalt auf die Bühne brachte und besonders die Arie der heutigen näherte. 7 dram. Compositionen von ihm haben sich erhalten, die dafür bürgen, daß er seiner Zeit an Kenntnissen und Erfindung vorausgeeilt war und besonders das Recitativ mit genialer Gewandheit behandelte. Er starb zu Rom 1675. (3.)

**C fa ut** (Mus.), in der alten Solmisation das kleine c.

**CH**, Aussprache desselben, s. Aussprache der Buchstaben.

**Chacōnne** (Tanzk.), ernster, edler Tanz des früheren franz. Operntheaters, der sich nur noch in den Opern Armide und Alceste von Gluck erhalten. Er bestand aus einer Reihe großer, nicht schneller Tanzschritte. — In der Tanzkunst heißt ein Pas, welcher im Herumdrehen des Körpers gemacht wird: tems de Ch. (H...t.)

**Chaerēmon**, ein tragischer Dichter, der um 360—50 v. Chr. blühete, demnach ein Zeitgenoß Philipps von Macedonien war. Seine Fragmente sind von H. Grotius gesammelt worden, der ihn aber auf die Autorität des Suidas irrig zu einem komischen Dichter macht. Aristoteles erwähnt seiner ehrenvoll. (W. G.)

**Chāīne** (franz.; Tanzk.), wörtlich Kette, bei Contre-

tänzen die Tour, bei welcher die Tänzer im Fortschreiten sich wechselseitig die Hand reichen.

**Chameröy**, geb. um 1770. Erste Tänzerin des Theaters der Republik und der Künste in Paris, verließ die Bühne 1803 zum größten Leidwesen des Publikums. Sie starb noch jung an den Folgen zu großer Anstrengung. Der Pfarrer zu St. Roch verweigerte ihr ein christliches Begräbniß, aber die Kirche St. Thomas war nachsichtiger und begrub sie in geweihter Erde. (H...t.)

**Chāmfort** (Sebastien-Roch Nicolas), geb. 1741 bei Clermont in Auvergne, war Secretär des Prinzen Condé, Vorleser der Prinzessin Elisabeth, Mitglied der Academie und Bibliothekar der Nationalbibliothek, verlor aber seine Stellen beim Ausbruche der Revolution, als deren heftiger Gegner er auftrat. Er ward deshalb verhaftet, kam aber wieder frei, wollte sich, einer 2. Verhaftung zu entgehen, selbst umbringen und starb in Folge der sich beigebrachten Wunden in größter Dürftigkeit 1794. Nach Verlust seiner Stellen ernährte er sich durch literarische Arbeiten und nimmt einen ehrenvollen Platz unter den franz. dram. Dichtern ein. Unter vielen guten Stücken sind folgende die besten: **La jeune Indienne, le marchand de Smyrne**, 2 Lustspiele und das Trauerspiel: **Mustapha et Zeangir.** Er war auch ein vorzüglicher Mitarbeiter des **Dictionnaire dramatique**, Paris 1776, 3 Thle. Seine Werke gab Ginguené in 4 Bänden, Paris 1795, mit einer Biographie heraus. Eine 2. Auflage in 2 Bänden erschien 1808 und eine deutsche Uebersetzung von Stamperl, Leipzig 1797, in 2 Bänden. (R. S.)

**Chāmpein** (Stanislas), geb. zu Marseille 1753; er studirte zuerst daselbst, dann in Paris die Musik und trat 1779 in der Oper: **Thetis et Pelée**, als Componist auf, welcher schnell die Opern: **Nina, La mélomanie, Leonore** und **le baiser** folgten, die mit dem lautesten Beifall aufgenommen wurden; hierdurch ermuntert schrieb er bis 1796 noch 15 Opern mit gleichem Erfolge, zog sich dann aber gänzlich von der Kunst zurück und wurde Regierungsbeamter. Ch.s Musik zeichnet sich besonders durch schöne Gesangweisen, reine und kräftige Harmonie und große Leichtigkeit aus. Mehrere seiner Opern sind in Deutschland und Italien mit großem Erfolge gegeben worden. (3.)

**Champmeslé** (Marie, geb. Desmaret), geb. 1644 in Rouen, ging zu einem Provinzialtheater und erschien im Jahre 1669 zum ersten Mal in Paris auf dem **Théâtre du Marais**, wo sie allgemeinen Enthusiasmus erregte. Sie wird von mehreren Schriftstellern ihrer Zeit die Maitresse Racine's genannt, gewiß ist es, daß sie von ihm unterrichtet und für das Fach der ersten tragischen Rollen ausgebildet ward,





nachdem ihr Großvater, der Parlamentspräsident zu Rouen war, sie enterbt hatte. Ihre geistreiche Unterhaltung, mehr aber noch ihre große Schönheit, machten ihr Haus zum Sammelplatz aller berühmten Männer jener Zeit: Despréaux, Racine, la Chapelle, Valencour und la Fontaine sprechen in ihren Werken Alle von ihr und Keiner ist unter ihnen, der nicht wenigstens einige Gedichte auf ihre Schönheit und ihre Talente gemacht hätte. Als Schauspielerin entzückte sie das pariser Publikum durch ihre höchst sonore und klangvolle Stimme, die Jeden zu Thränen rührte, wenn sie in den damals vergötterten Tragödien Racine's erklang. Ihr Gemahl, Charles Ch., war ebenfalls Schausp., gefiel aber mehr in komischen Rollen. Der Graf von Clermont-Tonerre verliebte sich in sie und sie wurde ihm zu Liebe ihrem älteren Geliebten Racine untreu. Despréaux machte daher folgendes geistreiche Quattrain auf sie:

> A la plus tendre amour elle fut destinée,
> Qui prit long tems Racine dans son coeur.
> Mais par insigne malheur,
> Le Tonnerre est venu, qui l'a déracinée.

Ihr im Punkte der Liebhaber äußerst liberale Mann starb plötzlich in der Kirche, wo er für seinen Neffen Messe lesen ließ. Er war auch Theaterdichter, doch sind nur wenige seiner Stücke bis auf die Nachwelt gekommen. Marie Ch. starb 1698, kurze Zeit nachdem sie sich vom Theater zurückgezogen hatte, im Dorfe Auteuil bei Paris. (L.)

**Chāngemens à vue** (franz.; Techn.), offene Verwandlungen der Decorationen. Das franz. Wort ist gleich so vielen andern zum technischen Ausdruck bei allen größeren Theatern geworden und man nennt alle Verwandlungen, die nicht durch deckende Gegenstände, etwa das Herunterlassen der Vordergardine, eine Wolkendecoration u. dergl., erleichtert werden, Ch. à vue. Auf den großen pariser Theatern, wo selten die Vordergardine während der Zwischenacte heruntergelassen wird, muß Alles à vue verwandelt werden. Jedes Ch. à vue ist schwieriger, fordert mehr Arbeiter und sorgsamere Vorbereitung, als bei geschlossener Gardine. In Deutschland sind sie selten, ja man pflegt, wenn besonders schwierige Verwandlungen Statt finden sollen, lieber einen Act mehr zu machen, z. B. der Freischütz in 4 Acten, wo der 3. Act allein in der Wolfsschlucht spielt. (L. S.)

**Chānson, Chansonnētte** (franz.; Musik), so v. w. Lied (s. d.).

**Chaōs** (Myth.). Während die biblische Schöpfungsgeschichte in Ergründung des Uranfangs der Dinge bis zur möglich weitesten Abstraction, dem Nichts, emporsteigt, vermag die sinnlichere Ansicht der griech. und röm. Mythe sich

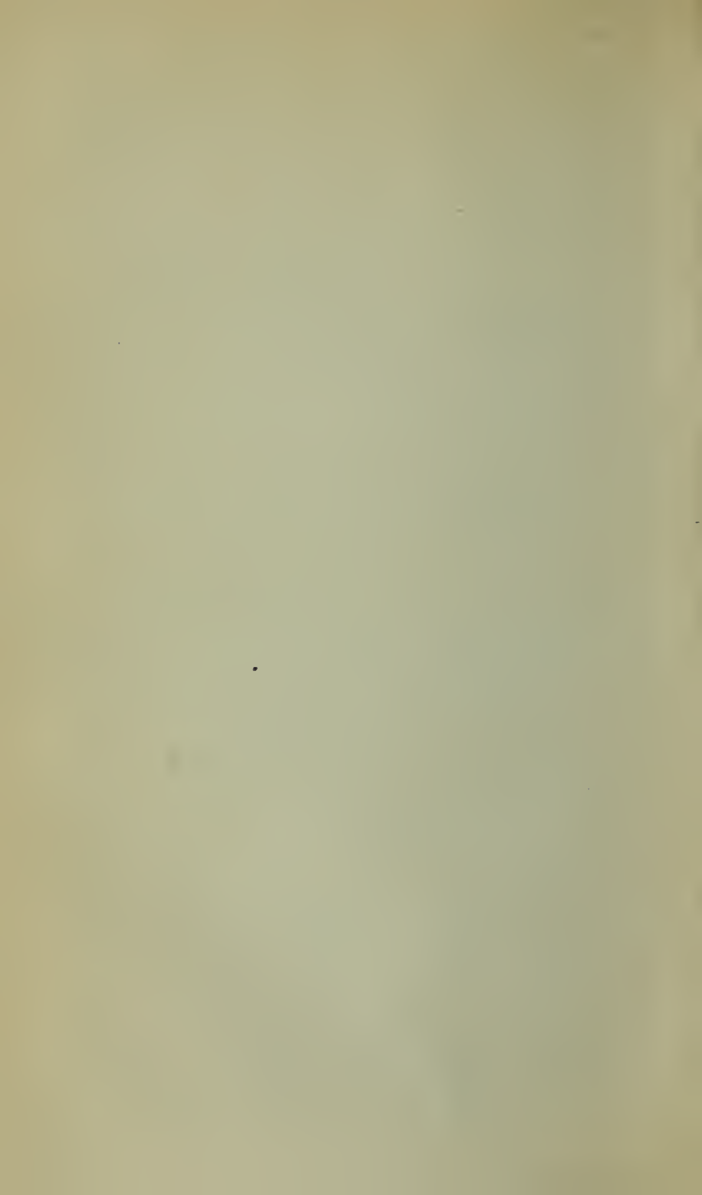
nur bis zum Begriffe des leeren Raums oder einer alles Lebenselementes noch entbehrenden, aber die rohen Stoffe der künftigen Weltbildung umfassenden Materie zu erheben. Dies ist das Ch., das älteste der Wesen, aber ohne klar hervor tretenden Charakter der Persönlichkeit, bald als völlig regungslos, bald als im innern Kampfe seiner widerstreitenden Elemente begriffen gedacht: daher noch jetzt sprichwörtlich der Repräsentant der Ordnungslosigkeit und Verwirrung. (F. Tr.)

**Chapēāū** (franz.; Garder.), Hut; Ch. bas, ein kleiner, ganz flacher dreieckiger Hut von schwarzer Seide, der nie aufgesetzt, sondern stets unter dem Arme getragen wurde. Früher war er bei den vornehmen Ständen allgemein, wurde später zur bloßen Ceremonienkleidung (s. d.) und ist jetzt fast ganz verschwunden; eine Art desselben war der Ch. claque, auch blos Claque genannt, ein größerer dreieckiger Hut, der wechselnd aufgesetzt und unter dem Arme getragen wurde. Ch. parasol, ein Damenhut im vor. Jahrh., der sich augenblicklich zum Sonnenschirme umwandeln und eben so leicht wieder zum Hute machen ließ; ist ganz vergessen. (B.)

**Chăperon** (franz.; Garder.), Schweifkappen, die Kopf und Hals bedeckten. Im Mittelalter wurden sie von beiden Geschlechtern getragen, später verloren sie sich und gaben nur den Mönchskappen und Doctorhüten ihre Form. (B.)

**Charăkter** (Aesthet.). Abgesehen von den Bedeutungen dieses Wortes als Zeichen, Kennzeichen, Gepräge, Amt, Würde, Festigkeit und Handeln nach Grundsätzen, haben wir es hier nur mit dem Ch. des Menschen zu thun, d. h. mit denjenigen Eigenschaften, welche ein Individuum von dem andern unterscheiden und den besondern Merkmalen, durch welche die verschiedenen Gattungen dram. Dichtung und theatralischer Darstellung sich unterscheiden. Charakteristisch heißt im Allgemeinen Alles, was sich durch eigenthümliche Beschaffenheit auszeichnet, so daß es nicht mit Anderem verwechselt werden kann. Beim Menschen also das Naturell, das Temperament, die Talente, Gemüthsart, Neigungen; so wie im weitesten Begriff alle Eigenheiten, Gewohnheiten und sonstige Aeußerlichkeiten jeder Art. Der Ch. in Darstellung, Declamation und Mimik ist die wesentlichste Richtung des schauspiel-künstlerischen Studiums. Der Schausp. hat eine fast schwierigere Aufgabe zu lösen, als der bildende Künstler; denn dieser beschränkt seine Darstellung auf einen gewählten Moment, der Schausp. aber hat den Ch. des von ihm Dargestellten in den verschiedensten Conflicten fest zu halten und dadurch das Ganze eines menschlichen Wesens zur Anschauung zu bringen. Der Dichter liefert dem Schausp. kein Vorbild, nach welchem dieser seine Person verläugnen und ein Anderer sein könnte, sondern nur die Veranlassung, die Aufforde-





rung dazu und gerade hierin liegt der künstlerische Beruf des Schausp., das Gegebene durch Personifizirung zu beleben. Entweder erhält der Schausp. ein bestimmt gezeichnetes Bild in seiner Rolle, oder er stattet diese durch Studium mit analogen Charakterzügen aus, die ihm entweder das eigene Talent gibt, oder die er durch scharfe Beobachtung erkannt. Die Charakteristik des Schausp. muß schärfer sein, als man sie in der Natur findet; ungefähr in demselben Verhältniß wie das dram. Gedicht in dem engen Raum einer Vorstellung Conflicte, Verwickelungen und Lösungen häuft, zu denen in der Wirklichkeit Jahre gehören. Je mehr sich der darzustellende Ch. von der Persönlichkeit des Schausp. sondert, je mehr er in Gang, Haltung, Ton und Rede ein Anderer, als er selbst ist, je verdienstlicher ist sein Wirken; denn der Schausp. ist nicht allein das Organ des Dichters, sondern auch der Repräsentant seiner Schöpfungen. Erhält der Schausp. eine Rolle zur Darstellung, so suche er vor allen Dingen den Ch. derselben sowohl aus den Worten der eigenen Rolle, als aus der Idee des Stückes und dem, was die andern Rollen über sie äußern, zu erkennen und sich zu construiren. Zuvörderst suche er aus dem Gegebenen die Wahrscheinlichkeiten des nicht Gegebenen abzuleiten und je mehr diese Wahrscheinlichkeiten mit wirklich Vorhandenem übereintreffen, je größer die Meisterschaft des Menschendarstellers. Geburt, Erziehung, Umgebung, Eigenheiten u. s. w. brauchen weder vom Dichter geschildert, noch ausdrücklich erwähnt worden zu sein und es ist Aufgabe für das Studium einer Rolle, diese Gegenstände klar aus dem Verhältniß des Gegebenen zu erkennen; dann aber darauf fortzubauen und mit Hülfe der vom Dichter vorgeschriebenen Worte dies vollständige Erfassen eines Ch.s zur Anschauung zu bringen. Kein Ch. ist so ausschließlich dem Menschen eigen, daß nicht Raum für daraus entspringende analoge Ch.e in ihm wäre. So entspringt Mißtrauen aus Geiz, Schadenfreude aus Haß; der Schausp. hat also die Verpflichtung, wenn die Rolle dazu Gelegenheit gibt, diese Ausströmungen eines gegebenen Haupt=Ch.s zur Vervollständigung des Bildes anzudeuten, wenn auch nicht geradezu Worte vom Dichter darauf hinweisen. Es gibt keine Rolle, welcher sich nicht ein bestimmter Ch. abgewinnen ließe, wenn auch eben nur, wie bei der Anmelderolle (s. d.), der Ch. der ganzen Gattung, welche sich dann freilich auf Aeußerlichkeiten beschränkt. — Hierin liegt auch schon die Regel für den denkenden Künstler, nicht Charakteristik des Individuums da anzubringen, wo es eben mit Charakteristik der Gattung gethan ist und in diesen Ch.=Gattungen liegt der Ursprung der Rollenfächer (s. d.), da der eigenthümliche Ton, die Gestalt und besondere Befähigung einen Schausp.

vorzugsweise für diejenigen Ch.e eignet, deren äußerliche Erscheinung durch seine Eigenthümlichkeit am leichtesten veranschaulicht wird. (L. S.)

**Charäkter-Rollen** (Techn.) werden in der Theatersprache alle Rollen genannt, welche die Aufgabe haben, einen Charakter (s. d.) in seiner vollständigen Entwickelung zu veranschaulichen. Gewöhnlich führt die Wirkung eines Charakters die Verwickelung derjenigen Stücke herbei, welche man unter dem Namen Charakterstücke kennt. Der Dichter hat daher solchen Rollen stets eine besondere Ausdehnung gegeben und durch genaue Schilderung dem Darsteller meist das eigene Schaffen erspart, so daß dieser höchstens nur einzelne Charakterzüge hinzuzufügen hat. Alle Situationen eines Stückes dienen dann meist nur dazu, um den Hauptcharakter in allen Richtungen wirksam zu zeigen. Der Geizige, der gutherzige Polterer, der leichtsinnige Lügner, die Einfalt vom Lande sind große Ch., deren Bedeutung für die Bühne der Dichter schon durch die Wahl des Titels angedeutet. — Kleine Ch. sind solche, die durch scharf ausgeprägte Charakteristik das Interesse des Zuschauers für sich in Anspruch nehmen, ohne durch ihre Stellung zum Ganzen des dram. Gedichtes an und für sich selbst auf ein solches Interesse Anspruch machen zu können. In diesen hat der Schausp., namentlich der komische, das weiteste und dankbarste Feld für das eigene Schaffen und man findet häufig eine anscheinend unbedeutende Rolle auf einem andern Theater durch gelungene Charakteristik zu einer Bedeutung gesteigert, die sich nicht in der Rolle selbst, sondern nur in dem zufälligen Zusammentreffen mit einer ganz besonderen Befähigung erklärt findet. Mehr oder weniger gehören solche kleine Ch. dem Fache der chargirten Rollen (s. d.) an und erhalten ihre Bedeutung eben nur durch die Chargirung. So vortheilhaft auch oft das besondere Gelingen einer kleinen Ch. für das Ganze ist, so hat doch der Schausp. zu bedenken, ob er nicht eben dadurch aus den Grenzen tritt, die der Dichter der Rolle im Verhältniß zum Ganzen gegeben hat. Trifft indessen dieser Vorwurf den Schausp. nicht, so ist die kleine Ch. gewöhnlich eine dankbare und wirksame Schöpfung. (L. S.)

**Charäkter-Kleider, Charäkter-Masken,** s. Masken.

**Charäkter-Stücke** (Techn.) heißen im Gegensatze zu Intriguen, Situations- und Conversationsstücken, solche dram. Dichtungen, in denen der Charakter der Hauptperson oder mehrerer Personen die Verwickelung, die Aenderung, Besserung oder Ueberlistung desselben aber die Lösung herbeiführt. Wollte man das Gebiet des Ch.s weiter ausdehnen, so würde man ohne Unterschied jede dram. Dichtung darin





einschließen müssen, da eine solche ohne Charaktere nicht gedacht werden kann. Riccoboni nennt alle Stücke, die den Titel des Hauptcharakters tragen, vorzugsweise Ch. und so würden **Tartuffe, Il Geloso, El principe constante**, die Gebrüder Forster, der Unentschlossene, Ch. sein; während das Leben ein Traum, das Blatt hat sich gewendet u. s. w., obgleich voller gut gezeichneter Charaktere, nicht so genannt werden könnten. In dem eigentlichen Ch. sind die Situationen nicht um Erregung des dram. Interesses willen, sondern nur als Gelegenheit für eine Wirkung des Charakters der Hauptpersonen vorhanden. Eine nothwendige Eigenthümlichkeit des Ch.s ist das Gegenüberstellen zweier sich durchaus entgegengesetzter Charaktere, so daß der eine dem andern als Folie dient, z. B. der Aengstliche muß einen Entschlossenen, der Feige einen Muthigen, der bürgerlich Gesinnte einen Schwärmer u. s. w. sich gegenüber haben, denn nur so können Conflicte herbeigeführt und der Contrast anschaulich gemacht werden. (L. S.)

**Charăkter-Tänze** (Techn.), Tänze, die einer bestimmten Nation, einer bestimmten Zeit oder einem bestimmten Stande entweder wirklich angehören oder ihn charakterisiren. Alle Nationaltänze gehören zunächst in diese Kategorie, obgleich mancher als Nationaltanz geltende Tanz keineswegs in der Wirklichkeit vorhanden, sondern nur der Nationalität eines Volkes nachgebildet worden ist, wie z. B. die Allemande (s. d. Nähere unter Nationaltanz). Dagegen ist jeder Tanz, der ein gewisses Lebensalter, Gewohnheit oder Stand veranschaulicht, unbedingt Ch. Der Bauertanz verlangt andere Schritte, andere Stellungen, andere Armbewegungen, als der Waffentanz; der engl. Matrose tanzt anders, als der franz. Soldat u. s. w., und gerade in den Ch.n zeigt sich das Genie und das Talent eines Balletmeisters am deutlichsten. Ein genaues Beachten der Eigenthümlichkeiten jedes Standes, jeder Nation u. s. w. nicht allein ein sklavisches Nachahmen des Vorhandenen, sondern eine künstlerische Veredlung desselben; mehr das Auge, der Ausdruck des Gesichtes und die Arme, als die Tanzschritte der Füße sind die Fundamente des guten Ch.s (L. S.)

**Charawari** (Garder.), ungarische Beinkleider von grobem Zeuge; sie sind so weit, daß der Rock hinein geknöpft werden kann und daher besonders beim Reiten üblich. (B.)

**Charge** (franz.; Techn.), Uebertreibung. Corneille hat diesen Ausdruck zuerst gebraucht. Jetzt hat die Coulissensprache der pariser Theater **faire la charge** abgeändert und man sagt: **faire la banque**. S. Banque und den folg. Art.

**Chargīrte Rollen** (Techn.), Rollen, die entweder schon durch die Aufgabe des Dichters, oder das Spiel des

Schausp.s eine größere komische Wirkung hervorbringen, als ihnen eigentlich im Verhältniß zum Ganzen zusteht. Das Chargiren einer Rolle besteht in einer durch Feuer und Talent herbeigeführten Uebertreibung, ist also vorzugsweise niedrig-komischen Rollen eigen (s. Uebertreiben, Outriren). Indessen ist das Chargiren nicht immer dem Schausp. zuzurechnen, auch der Dichter übertreibt. Wenn der Geizige sagt, indem er dem spitzbübischen Bedienten die Taschen untersucht: „Zeig' mir die Hand, beide Hände — nein, die dritte!" so ist dies Charge. Ruft er beim Entdecken seines Verlustes: Ich bin todt! ich bin begraben! So ist das letztere Wort eine Charge. Versteht es der Schausp. nun, die chargirten Charakterzüge, welche der Dichter ihm in einer Rolle gegeben, durch sein Talent zu erkennen und herauszuheben, so eignet er sich vorzugsweise für das chargirte Fach und spielt ch. R. In „Liebe kann Alles" sind beide Hauptrollen ch. R. und verlangen chargirtes Spiel. Doch pflegt man größere Rollen, wenn sie gleich chargirt sind, eher zu den Charakterrollen zu rechnen. Dagegen sind alle kleinere, wenn sie besonders komisch wirken, ch. R. (L. S.)

**Chăris, Charitīnnen** (v. gr.; Myth.), s. Grazien.

**Charivāri** (franz.; Musik), 1) ein wildes, ungeregeltes Tonstück; 2) ein Ständchen mit Kesseln, Pfannen, Holzstücken, Pfeifen und wildem Getöse als Zeichen des Mißfallens und der Verachtung dargebracht. (7.)

**Charnōīs** (Jean-Charles-Levacher de), geb. um 1770, war früher Mitarbeiter des Journal des Théâtres zu Paris und mehrerer anderer Zeitschriften; 1791 übernahm er die Redaction des Modérateur, ward aber seiner gemäßigten Gesinnungen halber angeklagt und hingerichtet. Man hat von ihm folgendes sehr interessantes Werk: Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes, 1790, 2 Bde., 4. 1802 erschien eine 2. Auflage davon. (R. S.)

**Chārōn** (Myth.), der Schiffer, welcher die Seelen der Abgeschiedenen über die Grenzflüsse des Hades übersetzt, wofür er eine den Leichen bei der Bestattung in den Mund gelegte Münze (Obolus, Danake) als Fährlohn erhielt. Ch. wird als ein schmuziger Alter mit eisgrauem Barte, furchtbaren Anblicks, entsprechend seiner Gemüthsart, mit flammenden Augen, bekleidet mit einem dunkeln Schiffermantel, der die Linke unbedeckt läßt, versehen mit Schiffergeräth, auf einem Nachen, dessen Farbe sein Alter und seinen unablässigen Gebrauch verräth, dargestellt. (F. Tr.)

**Charonstrēppe** (a. Bühne), auf den alten Theatern die Treppen, welche aus der Unterwelt führen, auf denen alle unterirdischen Erscheinungen hervorkommen und wieder





verschwinden, wie Furien, die Geister der Geschiedenen u. dgl. Die Treppen befanden sich an beiden Seiten der Scene, wo die Zuschauer am wenigsten hinsehen konnten. (W. G.)

**Charȳbdis.** Ein der Schifffahrt gefährlicher Meerstrudel in der sicilischen Meerenge, jetzt Calofaro, nicht weit davon die Scylla, beide Strudel in der griech. Mythe als weibliche Seeungeheuer gedacht und dargestellt. Daher: aus der Scylla in die Ch., d. h. aus einer Gefahr in eine andere, noch größere gerathen. (K.)

**Chassé** (Claude Louis Dominique Ch. de Ponceau), geb. zu Rennes 1698 von adlichen Eltern, widmete sich Anfangs der militär. Laufbahn, trat jedoch 1721 zum Theater über und debutirte in der Oper Roland mit großem Beifall. Seine schöne Gestalt und seine kräftige sonore Baritonstimme, verbunden mit tiefer Kenntniß der Musik und der dram. Kunst, machten Ch. zu einem der ersten Baritonisten Frankreichs und zu einem so trefflichen Schausp., daß Ludwig XV. ihn nur den „Schausp.-General" nannte. 1744 verließ er die Bühne, weil es ihm plötzlich unpassend schien, daß ein Edelmann Künstler sei, und verschwendete schnell die bedeutenden Summen, die er sich erworben; dann kehrte er zum Theater zurück und sang bis 1757 mit gleichem Beifall. 1758 zog er sich wegen Altersschwäche mit einer Pension von 1500 Fr. zum zweitenmale zurück und starb zu Paris 1786. (3.)

**Chassēz** (Tanzk.), Tanzschritt. Es gibt deren vor und zurück, rechts und links, dann aber Ch. ouvert à trois pas. Der Galopp, der jetzt so allgemein getanzt wird, besteht aus Ch., die abwechselnd mit dem rechten und linken Fuße gemacht werden. (H...t.)

**Chaucōnne** (franz.; Tanzk., im Ital. Ciaconna und Ciaconnetta), ein Ensembletanz, mit dem früher in Spanien und Italien das heroische Ballet schloß; die Musik war im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Tacte geschrieben und wurde mäßig langsam vorgetragen.

**Chaussée** (Pierre Claude-Nivelle de la), geb. 1692 zu Paris. Die Lustspiele: La fausse antipathie, sein erstes Werk, l'école de mères, la gouvernante u. m. a. wurden mit dem größten Beifall aufgenommen und haben sich theils bis heute auf dem Repertoir erhalten. Geringeren Werth haben seine Trauerspiele, z. B. sein Maximinien u. e. a. Durch sein Stück: Le préjuge à la mode ist er der Gründer der Comédie larmoyante geworden. C. starb zu Paris 1754. Seine Werke erschienen, Paris 1762, 5 Bde. (R. S.)

**Chelārd** (Andreas Hippolyt), geb. 1789 zu Paris, erhielt seine erste Bildung am Conservatoire und ging zur

Vollendung derselben nach Italien, wo er sich mehrere Jahre aufhielt. In Neapel machte er den ersten dram. Versuch in der komischen Oper: la Casa da vendere, die beifällig aufgenommen wurde. 1816 kehrte er nach Paris zurück und brachte 1827 seinen Macbeth auf die Buhne; die Oper gefiel, wurde indessen durch die Cabalen der dortigen Tages-Componisten bald nach der Aufführung wieder zurück gelegt. C. wandte sich nun nach Deutschland, arbeitete sein Werk zum Theil um und so erschien es 1828 in München mit großem Erfolge, der sich jedoch in andern Städten sehr verringerte. Vom König mit dem Rang und Titel eines Hofcapellmeisters beschenkt, kehrte C. nach Paris zurück und schrieb dort die kom. Oper: la table et logement, wandte sich jedoch 1830 gänzlich nach Deutschland. In München brachte er eine zweite tragische Oper: Mitternacht, auf die Bühne, die indessen weniger gefiel; weit mehr sprach die Operette: der Student, an, die 1832 erschien. 1833 ging C. mit der deutschen Oper als Capellmeister nach London, blieb daselbst bis 1835 und kehrte dann nach München zurück, wo er eine große Oper: die Herrmannsschlacht, schrieb, die bis jetzt noch nicht aufgeführt wurde; seit 1837 ist er Capellmeister in Augsburg. C.s Musik ist reich an schönen Melodien und tiefem Wissen, er behandelt dieselbe jedoch oft gar zu leichtfertig, sucht die Kunst in unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten und liebt in der Instrumentirung eine solche Ueberladung, daß die größten Institute kaum im Stande sind, seinen Anforderungen zu genügen. (3.)

**Chellerīe** (Fortunato), geb. zu Parma 1688; früh verwaist bildete er sich meist durch Selbststudium in der Musik und vollendete 1707 bereits die Oper: Griselda, deren günstige Aufnahme ihm bald mehrere Aufträge verschaffte. 1709 ging C. zu seiner Ausbildung nach Spanien, kehrte 1710 zurück und vollendete bis 1722 16 Opern, die auf allen großen Bühnen Glück machten und C. einen fast europäischen Ruf verschafften. 1723 erhielt C. einen Ruf nach Würzburg und ging von dort 1725 als Hofcapellmeister nach Kassel, wo er 1757 starb. C.s Compositionen waren ihrer Zeit Muster des guten Geschmacks und einer trefflichen Arbeit. (3.)

**Chemīē** (Chymie, Scheidekunst, Alleg.), durch eine weibliche Figur, die als Attribute einen kleinen Ofen mit einem Destillirkolben oder einer Retorte, oder Schmelztiegel und rohe Erze versinnbildet. (K.)

**Chemīse** (franz.; Garder.), 1) so v. w. Hemd; 2) ein Damenkleid in Gestalt eines Ueberwurfes, welches als Negligeeanzug getragen wurde; 3) häufig gleichbedeutend mit Chorhemd.

**Chemisētte** (franz; Garder.), ein Vorhemdchen.





**Chemnitz** (Theaterstat.), Kreishauptstadt des erzgebirgischen Kreises im Königreich Sachsen, mit 24,000 Einw. und vielen außerordentlich thätigen und blühenden Fabriken. Das erste Theater entstand daselbst 1806, welches im Aeußern und Innern anständig der damaligen Einwohnerzahl (13,000) entsprach und 700 Zuschauer faßte. Es spielten daselbst zeitweilig Truppen untergeordneten Ranges, fanden sich auch Gäste, Schausp. zweiten Ranges ein, die dem Publikum Beifall abzwangen und Geschmack für die Kunst einimpften. 1828 verkaufte der Besitzer das Gebäude und es ward zur kathol. Kirche umgewandelt; die Kunst aber wandelte in eine Scheune, die nothdürftig für diesen Zweck ausgestattet war, in der aber dennoch die Schauspieldirectoren (früher Graff, später Kramer) ihre Rechnung fanden und manchen Schausp. ersten Ranges für Gastrollen mäßig zu honoriren im Stande waren. Erst 1836 traten einige Männer zusammen, um durch einen Actienverein ein der Stadt würdiges und der Einwohnerzahl entsprechendes Theater zu begründen. Man brachte bald ein Capital von 30,000 Thalern zusammen, schritt ungesäumt zur Ausführung und schon Anfangs 1838 hatte Ch. ein Theater, wie es wenige Provinzialstädte dieses Ranges aufzuweisen vermögen. Die Grundform desselben bildet ein Rechteck von 72 Ellen Länge und 28 E. Breite. 3 Eingänge an der mit einem Fronton gezierten Hauptseite führen über eine 36 F. breite Freitreppe zu einer weiten Vorhalle, mit 4 altdorischen Säulen. Das 1000 Personen fassende Auditorium, besteht aus Parterre, Parterrelogen und 3 amphitheatralisch über einander liegenden Gallerien, die von gußeisernen schlanken Säulen getragen werden. Dieser Zuschauerraum ist mit geschmackvoller Malerei geziert. Die Bühne, so wie die Ankleide= und Garderobezimmer sind bequem und zweckmäßig. Die Maschinerien und Decorationen sind sehr gelungen, erstere vom Zimmermeister Stendel, letztere vom Decorationsmaler Schwartz aus Dresden, ausgeführt. Auch gegen Feuersgefahr ist jede mögliche Vorkehrung getroffen und die Heizung geschieht vollkommen befriedigend durch ererwärmte Luft. Das ganze Gebäude ist in einem anspruchslosen, aber gefälligen Styl sehr tüchtig und sauber ausgeführt, und kostet, einschließlich der Kosten für die Maschinerien und Decorationen, 31,000 Thlr. Wenn nun auch die Actionärs bis jetzt weder Zinsen noch Dividende erhalten, so wäre doch dem Publikum geholfen und man darf, wenn die Bevölkerung wie bisher zunimmt und die Industrie so fort blüht, selbst einem stehenden Theater entgegen sehen. Abgaben und Kosten sind in Ch. sehr hoch; dabei haben sich die Actionäre eine Einmischung in das Repertoir vorbehalten, welche für die Direction hemmend und unstatthaft ist; sie streichen

z. B. jedes Stück, was dem Geschmacke ihres Ausschusses nicht entspricht. Das Stadtmusikchor liefert ein befriegendes Orchester. In der letzten Zeit besuchte die Pfister'sche Gesellschaft Ch. und fand verdienten Beifall. (W. St.)

**Chenier** (Marie Joseph de), geb. 1764 zu Constantinopel, wo sein Vater Kaufmann war, kam noch sehr jung nach Frankreich. Nach vollendeten Studien wurde er Soldat, verließ aber bald diesen Stand und widmete sich ganz literarischen Beschäftigungen. Sein erstes Trauerspiel: Azémire, wurde 1786 zu Fontainebleau ohne Beifall aufgeführt. Dadurch nicht entmuthigt, setzte er um so eifriger seine Studien fort und brachte 1789 das Trauerspiel: Charles IX., mit dem glänzendsten Erfolge auf die Bühne. 1791 erschien sein Henri VIII., der ebenfalls mit dem größten Enthusiasmus aufgenommen wurde. In beiden bekämpft er Intoleranz und Despotismus auf das kräftigste. Nun folgte Jean Calas, welches Trauerspiel aber geringeren Werth als die beiden obigen hat. 1792 erschien die republikanische Tragödie: Cajus Gracchus, sprach aber weniger an als die Trauerspiele Fénélon und Timoléon 1793. Zur Krönungsfeier Napoleons schrieb er die Tragödie Cyrus, die aber seinen früheren Arbeiten nachsteht; wahrscheinlich haben nur Umstände, nicht eigene Ueberzeugung dieses Stück veranlaßt, denn Ch. war begeistert für die Republik. Er hat auch Lessing's Nathan übersetzt. Man hat noch folgende Stücke von ihm: Le camp de Grandprée, Divertissement; Edgar ou le page supposé, Lustsp.; Brutus et Cassius, Tragödie; Tibère, Tragödie. Auch ist C. Verfasser des Werkes: De la liberté du théâtre en France, 1789, 8. Eine Sammlung seiner Stücke erschien, 1805, 8. C. hat sich in fast allen seinen Werken als ein hervorragendes Talent gezeigt; kräftige und ausdrucksvolle Gedanken gab er in einer reinen und eleganten Sprache und schrieb mit gleicher Leichtigkeit Verse wie Prosa. Als Politiker hat er in der franz. Revolutionsperiode eine große Rolle gespielt. Er starb 1811. (R. S.)

**Cherubini** (Marie Ludwig Karl Zenobius Salvator), geb. 1760 in Florenz, erhielt seinen ersten Unterricht in der Composition bei Bartolomeo Felici und dessen Sohne Alessandro. 13 Jahre alt componirte er schon eine Messe, so wie einiges für die Bühne und zog dadurch Sarti's Aufmerksamkeit auf sich, der ihm den fernern Unterricht ertheilte. Diesem 4 Jahre lang genossenen Unterricht verdankte er seine großen Kenntnisse im Contrapunkt. Sarti übertrug ihm bald die Composition der secundären Parthien in seinen eigenen Opern, doch componirte C. auch von 1780—1788 selbst 11 Opern, die an verschiedenen Theatern Italiens mit Beifall in Scene gingen. 1784 folgte C. einem





Rufe nach London, wo er 2 Jahre weilte, und die Opern: la Finta principessa und Giulio Sabino auf die Bühne brachte. 1786 wurde er nach Paris berufen; Demophon war die erste Oper, die hier von ihm aufgeführt wurde. 1791 schrieb er für das Théâtre-Feydeau seine große Oper Lodoiska, ein Werk, daß in seinem Leben, wie in der Kunstgeschichte Epoche machte und in dem die glänzendste Instrumentirung mit den erhabensten und gefühlvollsten Gesängen vereinigt ist. Seine nächsten Opern waren: Elisa, Medea, der portugiesische Gasthof und der Wasserträger. 1805 kam er nach Deutschland, wo seine Opern, besonders die letztern längst Eingang gefunden hatten und führte 1806 zu Wien seine Faniska auf. Dann kehrte er nach Paris zurück, wo er Mitglied der Academie und des Prüfungsausschusses der zur Aufführung vorgelegten neuen Opern wurde, auch nach der Rückkehr der Bourbons als königl. Capellmeister die Leitung der Capelle übernahm. Neben seinen Opern verdienen noch seine vortrefflichen Messen und ein ausgezeichnetes Requiem die rühmlichste Anerkennung. C. ist auch Verfasser mehrerer theoretischer Werke, die ausgezeichnete Etüden enthalten. Mit Gossec le Sueur und Méhul gab er heraus: Principes élémentaires de Musique, suivis de Solfége pour servir à l'étude au Conservatoire de musique, Paris 1802, 2 Bde., gr. 4. Seine neueste Oper: Ali Baba, 1833 in Paris und später auch auf mehreren Theatern Deutschlands aufgeführt, machte kein großes Glück. Seine Arbeiten zeichnen sich vor denen seiner Landsleute durch Tiefe und Kraft aus, er hat sich mit Liebe und Erfolg an die classischen deutschen Meisterwerke angeschlossen und sich kein geringes Verdienst um die Einbürgerung derselben in Frankreich erworben. C. kennt besser als irgend ein anderer Meister die technischen Hülfsmittel der Musik und wendet sie mit seltener Großartigkeit an, ohne jedoch jemals in Uebertreibung und hohlen Pomp auszuarten; dabei athmen seine Gesänge die größte Lieblichkeit und Anmuth. Der edelste Privatcharakter ziert außerdem diesen Meister; als höchst bescheidener Künstler, unermüdlicher und liebevoller Lehrer, Erkenner und freundlicher Unterstützer jedes wahren Talentes und aufrichtiger Bewunderer alles Großen und Schönen hat er sich eben so viel Liebe und Theilnahme als Anerkennung und Bewunderung erworben. (R. S.)

**Chetwood** (spr. Dschedwudd, William Rufus), Souffleur des Drurylane-Theaters zu London v. 1730—1760. Er war auch Theaterdichter, besonders aber Verfasser einer vortrefflichen Geschichte des engl. Theaters, welche sich unmittelbar an die Cibber'sche anschließt, diese vervollständigt und ergänzt. Er starb im Schuldgefängniß, aus welchem ihn selbst

eine von allen Schausp. zu seinem Benefiz gegebene Vorstellung nicht befreien konnte. Obgleich auch manche Unrichtigkeit und Partheilichkeit enthaltend, ist C.s History of the english stage doch eine der besten Quellen für das Studium der Entwicklung des engl. Theaters und von allen neueren Schriftstellern über diesen Gegenstand benutzt worden. (L. S.)

**Chevaliērs** (Techn.), ein Rollenfach, das alle lebenslustige, elegante, leichtsinnige, gefällige Charaktere in sich begreift und 2 Extreme: in den Bonvivants und den Gecken hat. Dies Fach verlangt Persönlichkeit, Eleganz in der äußeren Erscheinung, genaue Kenntniß aller gesellschaftlichen Formen, gute Aussprache des Franz., Volubilität der Zunge und ungezwungenen Humor. Riccaut de la Marlinière, Karl Ruf, Cäsar v. Zierl, Hofmarschall v. Kalb, Baron Ringelstern, beide Klingsberge sind sämmtlich C., obgleich sehr verschieden in den Grundbedingungen ihrer Charaktere. In neuester Zeit hat sich eine Gattung raisonnirender C., wie eben Ringelstern in „Bürgerlich und Romantisch," Ludwig in „Ich bleibe ledig" und andere dieser Art auf der Bühne eingefunden, die ein treues Spiegelbild jener hommes blasés sind, denen man jetzt nur zu häufig im Leben begegnet. Der eigentliche Bonvivant à la Karl Ruf und Fritz Ballerfeld wird dagegen immer seltener, aber die Modegecken verlangen noch jetzt eine besondere Befähigung. Der Schwätzer, der leichtsinnige Lügner, junge Klingsberg, der Vielwisser, obgleich dieser letztere schon mehr Charakterrolle ist, sind anerkannt erste C.-Rollen. Sehr zu berücksichtigen sind in diesem Fache Körperhaltung und Kleidung. Der feinere C. muß gleichen Schritt mit der Mode halten, der chargirte über die Mode hinaus sein. Es erfordert Tact und sorgfältige Aufmerksamkeit in ausgesuchter Gesellschaft, um hierin immer das Richtige zu treffen. C. gehen später gewöhnlich in das komische Charakterfach über, während Liebhaber meist zärtliche Väter werden. (L. S.)

**Chevaliēr,** 1) (Mr.), um 1796 ein mittelmäßiger Schausp. und Balletmeister am franz. Theater zu Hamburg, der sich auch als Componist durch niedliche Operetten und Singspiele auszeichnete. 1798 ging er mit seiner Gattin nach Petersburg, verließ dasselbe jedoch bald wieder, um im Auftrage des Kaisers in Paris Engagements abzuschließen und kehrte nicht wieder zurück. 2) (Madame, geb. Peycam), geb. 1774 zu Lyon, war die Tochter eines Tanzmeisters, und debütirte mit günstigem Erfolge auf dem Theater dieser Stadt, ging hierauf nach Paris und erwarb sich in der komischen Oper ihrer Schönheit wegen Beifall. Sie begab sich hierauf nach Hamburg und war dort 3 Jahre der Liebling des Publikums, sowohl ihrer Schönheit, als ihrer guten Ge=





sangesmethode halber, die sie dem Unterrichte Garat's verdankte. Nach dieser Zeit ging sie mit ihrem Manne nach Petersburg. Sie fand daselbst außerordentlichen Beifall, ward die Geliebte Kaiser Pauls und erhielt dadurch einen unumschränkten Einfluß und 10,000 Rubel Gehalt nebst 2 Beneficien. Wer bei Hofe etwas zu erlangen suchte, mußte sich erst durch die kostbarsten Geschenke die Gunst der Ch. zu verschaffen suchen. Man hat keinen Begriff von den unermeßlichen Schätzen, die dieses Paar zu erpressen wußte und wehe dem, der sich seine Ungnade zuzog. Kotzebue, in: Das merkwürdigste Jahr meines Lebens, hat ihre Umtriebe dem Publikum bekannt gemacht. Nach Pauls Tode ward die Ch. vom neuen Kaiser aus Rußland verwiesen, durfte jedoch alle ihre zusammengehäuften Schätze mit sich nehmen. Sie hielt sich hierauf in mehreren Städten Deutschlands auf und wählte endlich Cassel zu ihrem Wohnort, wo sie einen Secretär des franz. gesetzgebenden Corps geheirathet haben soll. Was aus ihrem ersten Manne geworden ist, ist unbekannt. Später kehrte sie nach Frankreich zurück, kaufte sich ein herrliches Landgut bei Paris und genoß den Rest ihrer Tage in Ruhe. Ueber die künstlerische Bedeutung der Mad. Ch. sagen die rheinischen Musen: Sie vereinigte mit einer niedlichen, wellenförmigen Figur ein reizendes, ausdrucksvolles Gesicht und das raffinirteste Mienenspiel; ihr Gesang aber ist, wie bei den meisten Franzosen, wenig bedeutend und nur in ruhigen Momenten hat ihre Stimme einen angenehmen und sonoren Klang. (R. S.)

**Chiavācci** (Vincenzo, spr. Kiavadschi), geb. zu Rom um 1760, widmete sich von Jugend auf der Musik und hatte bereits 1785 in Italien einen vortheilhaften Ruf als dram. Componist; 1796 kam er nach Deutschland und ging 1800 nach Warschau, wo er eine Opera buffa begründete, deren Director er wurde. Er starb daselbst 1815. (3.)

**Chiāri** (Pietro), geb. zu Anfange des 18. Jahrh. zu Brescia, fruchtbarer ital. Dichter, der vergeblich versuchte, Goldoni den Rang streitig zu machen. Seinen Stücken, denen man Erfindung und kunstreiche Behandlung nicht absprechen kann, geht Humor und Leben ab. Ch. war erst Jesuit, dann Weltgeistlicher, lebte mit dem Titel eines Hofpoeten des Herzogs v. Modena einige Zeit in Venedig und starb sehr alt 1787 zu Brescia. Seine Lustspiele in Versen erschienen zu Venedig 1759 in 10 und die in Prosa 1762 zu Bologna in 4 Bänden. Er schrieb auch 4 Trauerspiele, Bologna 1792, die aber noch unter seinen Lustspielen stehen. Die Zahl seiner Stücke, die er alle in 12 Jahren schrieb, beläuft sich auf 60. (R. S.)

**Chika** (Tanzk.), Tanz der Negervölker. Seine Eigen-

thümlichkeit besteht in einer fortdauernden Bewegung des ganzen Körpers. Kopf, Arme, Hüften, Schenkel erscheinen ohne Aufhören in einem wellenförmigen Schwanken, während die Schritte schnell, trippelnd, zuckend dem Tanze den Charakter der Unruhe geben. Das Tempo ist entweder durchgängig schnell oder vom langsamen zum schnellen übergehend. (H...t.)

**Chilat** (Garder.), ein mit Gold und Silber gestickter Kaftan (s. d.), den der Sultan als Belohnung oder Gnadengeschenk an hohe Beamte gibt. Es gibt 3 Arten dieses Ehrenkleides: a) Ch. fachire, das kostbarste, für Paschas von 3 Roßschweifen; b) Ch. ula ein buntes Kleid für Paschas niederen Ranges und fremde Gesandte;, und c) Ch. ewsat oder edna für Beamte und Militärpersonen geringen Ranges. (B.)

**Chimāra** (Myth.), ein von Typhon und Echidna erzeugtes Ungeheuer in Lycien, dessen Gestalt aus den Körpern eines Löwen am Vordertheile, einer Ziege in der Mitte und eines Drachen am Hintertheile, auch wohl mit den vereinten Köpfen dieser drei Thiere und mit Ziegenfüßen gebildet war und das von Bellerophon (s. d.) erlegt wurde. Eine der berühmtesten Abbildungen ist die bronzene zu Arezzo gefundene in Florenz. Ihr Name ist übergegangen in eine Bezeichnung alles Ungeheuern, Fabelhaften, in der Wirklichkeit Unbegründeten; wenn schon der Mythus in den vulcanischen Naturerscheinungen Lyciens seine Entstehung hat. (Fr. T.)

**Chinēsische Musik.** Wie die Chinesen in den meisten Künsten darauf Anspruch machen können, sie vor uns besessen und ausgebildet zu haben, so auch in der Musik. 4000 Jahr v. Chr. kannte dieses Volk bereits ein künstliches System der Töne und seit 4500 Jahren ist dieses System geordnet von dem Weisen Lyng-lü, der auf Befehl des Kaisers Hoang-ty einen Theil seines Lebens darauf verwandte, die gesammte Musik in eine haltbare und feste Form zu bringen. Aber seit dieser Zeit ist auch die Musik festgebannt in diese Form und ein Fortschritt nicht erfolgt, obschon dieselbe mit allem Fleiße und theils auf Staatskosten gepflegt wurde. Das ordnende Band des Tactes und der bezaubernde Wechsel der Harmonie ist den Chinesen fremd geblieben; ihre Melodien sind höchst einförmig und traurig und werden in einem stets gleichen langsam schleppenden Tempo abgeleiert. An Instrumenten sind die Chinesen weit reicher als wir; von dem Grundsatze ausgehend, daß die gesammte Körperwelt die ihr eigenen Klänge zu einer vollständigen Musik hergeben müsse, haben sie eine Masse von Instrumenten von Stein, Metall, gebrannter Erde, Holz, Thierhäuten, Seide, ausgehöhlten Früchten u. dergl. geschaffen, die ein entsetzliches Chaos von Tönen hervorbringen. Uebri-





gens hat sich die Musik in China sowohl in das öffentliche, wie in das Privatleben überall eingedrängt und es gibt keine freudige oder traurige Begebenheit, wo sie sich nicht einmischt. Im Theater ist sie die beständige Begleiterin der Darstellung und macht sich besonders in den Tragödien in einer Art recitativischer Arien (die die Stelle unserer Monologe zu ersetzen scheinen) mit verzweifelnder Langweiligkeit breit; daß sie den Chören, Pantomimen u. s. w. unerläßlich ist, bedarf wohl keiner Erwähnung. Vergl. Amiot, mémoires concernans l'histoire des Chinois, Fink, erste Wanderung der ältesten Tonkunst, die britische Gesandtschaftsreise unter Makartney u. a. m. 7.

**Chinēsisches Theāter.** Die Chinesen, diese einbalsamirten Mumien der Cultur und Civilisation, in so fern bei ihnen Alles geworden, nichts im Werden, jede Kunst und Kunstfertigkeit vorhanden, aber nicht in weiterer Ausbildung begriffen ist, lieben scenische Vorstellungen leidenschaftlich. Man kann aber von dem ch. Th. eben so gut sagen, es habe ein Alter und keine Jugend, wie man behaupten kann, es habe eine Jugend und kein Alter. Wie alle Einrichtungen bei den altklugen Chinesen, ist auch das Theater bei seiner ersten Kindheit stehen geblieben, man hat daran nichts geändert, nichts nachgebessert, denn in diesem „himmlischen Reiche" ist Alles vom Hause aus vollkommen; Aendern, Bessern, Weiterbilden hieße annehmen, daß die heimischen Zustände der Veränderung unterworfen und bedürftig seien, aber alles Himmlische ist stabil und entzieht sich den natürlichen Gesetzen, wonach alles Irdische in der Wandlung und im Fortschritte begriffen ist. Man kann indeß nicht leugnen, daß die scenischen Vorrichtungen der Chinesen einen gewissen Grad von Ausbildung und daß namentlich ihre dram. Dichtungen eigenthümliche Vorzüge haben, welche aller Anerkennung werth sind. Die Bedingungen freilich, welche die Kunst zur Kunst stempeln, fehlen; man weiß nichts von Principien und ästhetischen Gesetzen, also auch nichts von dramaturgischen Regeln. Aber die Dramen der Chinesen haben einen Vorzug, welcher den Dramen der europäischen Völker zum größern Theile abgeht: sie wurzeln im innersten Kerne des Volks und sind die gesunden und natürlichen Geburten der poetischen Anschauungsweise der Nation selbst. Die holländische Gesandtschaft, welche im J. 1655 nach Peking geschickt wurde, fand den Zustand der theatralischen Dinge in China ganz so, wie ihn auch die Reisenden im 19. Jahrh. gefunden haben. Die Chinesen lieben allerlei Arten von Spektakeln und Gaukeleien; so sah jene Gesandtschaft ein sonderbares Schauspiel, welches am Hofe des Vicekönigs zu Canton dargestellt wurde. Eine gute Anzahl von Schausp. trat in

Thierhäuten auf, vermummt in Tiger=, Löwen= und Leoparderfelle, und sie ahmten durch Geberden, Stellungen, Heulen, Brummen, Aufreißen der Mäuler u. s. f. jene reißenden Thiere so naturgetreu nach, daß, nach des Reisebeschreibers naivem Geständniß, „sich Jedermann über solch abenteuerlich Agiren zum höchsten verwundern und entsetzen mußte.“ Dies wäre nun freilich die untergeordnetste Art eines Schauspiels. Höher stehen schon die Marionettentheater, welche zahlreich im Lande umherziehen. Da gibt es, wie bei uns, unglückliche Prinzessinnen, welche in einer Burg eingeschlossen sind, irrende Ritter, welche mit wilden Thieren, Drachen und andern Ungethümen zu kämpfen haben, bis sie dieselben überwinden, die Prinzessin befreien und ihre Hand erhalten. Die Hochzeit wird sodann mit Spiel, Tanz und Turnier gefeiert. Nach diesem Feenstücke folgt eine Comödie, oder vielmehr eine Farce, worin stehende komische Figuren, dem Polichinell, Scaramuz u. s. w. ziemlich ähnlich, die Hauptrolle haben. Was nun die Theater höheren Styls, auf denen Menschen agiren, betrifft, so hat jeder Gasthof seine eigenen Comödianten, welche während der Mahlzeit, zur Erheiterung der Gäste, allerlei kurzweilige und possierliche Spiele aufführen, wobei es an prächtigen Kleidern nicht fehlen darf. Es sind meist schon bekannte Schauspiele, auf welche sie sich eingeübt und unter denen die Gäste zu wählen haben. Zu diesem Zwecke geben sie auch ein Buch herum, worin die Stücke, die sie auf dem Repertoire haben, verzeichnet sind. Die Schauspieler reden dabei nicht in der gewöhnlichen und gebräuchlichen Manier, sondern ihr Vortrag ist fast ganz gesangartig. Neue Comödien werden selten verfertigt. Die Schaulust der Chinesen ist so groß, daß sie oft Essen und Trinken darüber vergessen und nach der Mahlzeit 10 Stunden lang dem Spiele zusehen, zu welchem Zwecke Stück auf Stück folgt. Die Mitglieder dieser herumziehenden Truppen sind meist junge Leute; Frauen dürfen, seit der Kaiser Kien=long eine Schauspielerin unter seine Nebenfrauen aufnahm, nicht mehr auf der Bühne erscheinen, so daß jetzt auch die weiblichen Rollen von jungen Männern oder zuweilen von Verschnittenen dargestellt werden. Oeffentliche Gebäude, welche für die Vorträge der Vocal= und Instrumentalmusik, der Orchestik und bei feierlichen Gelegenheiten für dram. Vorstellungen bestimmt sind, gibt es nur im Norden, nicht in den südlichen Provinzen des Reichs; die Regierung jedoch, welche sich für diese Unterhaltung, die gebildetste überhaupt, welche ein Volk haben kann, ausnehmend interessirt, trägt dafür Sorge, daß Theater in allen Straßen mittelst Sammlungen, die man unter den Einwohnern veranstaltet, errichtet werden. An gewissen Tagen geben auch die Mandarinen die nöthigen Fonds





dazu her, und die Bühne ist dann binnen wenigen Stunden erbaut. Einige Bambus, die ein Dach von geflochtenen Matten tragen, einige über Tragblöcke gelegte Breter und einige Stücke bemalten Baumwollenzeuchs, womit die Hinterwand und die beiden Seiten bekleidet werden, während die den Zuschauern gegenüber befindliche ganz offen bleibt, reichen hin, um ein ch. Th. dieser Art zu improvisiren *). Timkowski sah einmal in Peking auf einer Straße 6 solcher Theater neben einander. Hier spielte man von Mittag bis Abend ununterbrochen, fast alle Tage, Tragödien wie Comödien, die mit Gesang und Tanz untermischt waren. Peking allein zählt 100 herumziehende Truppen. Es gibt ein Parterre und Logen; die Zuschauer sitzen auf hölzernen Bänken, auf denen ihnen die Eigenthümer des Theaters unentgeltlich Thee, der zwar nicht von der besten Art ist, und Lichter vorsetzen lassen, um sich die Pfeifen anzuzünden. Der Eintrittspreis ist äußerst gering; und man wundert sich, wie sich die Schausp. bei einem so niedrig gestellten Entrée mit so glänzenden Kleidungen auszustatten im Stande sind. Decorationen sind auf dem ch. Th. nicht üblich, so wie überhaupt alles Dasjenige fehlt, was zur Täuschung der Sinne erforderlich ist. Die Mittel, wodurch man diesen Mangel zu ersetzen sucht, erscheinen uns Europäern oft wahrhaft lächerlich und geschmacklos. Wenn z. B. ein Feldherr Befehl erhalten hat, sich nach einer fremden Provinz zu begeben, so schwingt er die Peitsche, ergreift ein Paar Riemen von einem Reitzaum und rennt mehrere Male unter einem entsetzlichen, die Ohren zerreißenden Lärmen von Trommeln, Pauken und Trompeten auf der Bühne herum. Nach diesem Manoeuvre steht der Schausp. plötzlich still und versichert den Zuschauern sehr ernsthaft, daß er nun wirklich am Orte seiner Bestimmung angekommen sei. Sollen die Mauern einer Stadt im Sturme erstiegen werden, so legen sich vier oder fünf Soldaten über einander, um Wall und Graben vorzustellen, Häuser und Meubles werden ebenfalls durch Menschen vorgestellt und wenn Einer auftritt, so nennt er vorher seinen Namen, Stand, Charakter, Verwandtschaft u. s. f. Das Costüm dagegen ist oft äußerst prächtig und den jedesmaligen Rollen sehr angemessen und, da die chinesischen Stücke größtentheils eine historische Färbung und Unterlage haben, auch historisch, meist das Costüm der Chinesen vor der tartarischen Eroberung. Diese wandernden Truppen, welche aus 8—12 Personen bestehen, ziehen auf einer bedeckten Barke, die ihnen

---

*) Vergl. die dem 3. Hefte beigegebene Abbildung, die indeß ein Theater der edleren Art darstellt.

zur Wohnung dient und worin sie unter Anleitung ihres Directors ihre Rollen einstudiren, von Ort zu Ort. Auch in den Palästen der Großen gibt es Schauspielsäle. Werden die Schausp. zu einem Großen gerufen, um bei einer festlichen Gelegenheit zu spielen, so überreichen sie dem Festgeber das Verzeichniß ihrer Stücke, und dieser läßt nun seine Gäste wählen. Darauf werden die Namen der Personen des gewählten Stücks laut vorgelesen, und findet es sich, daß einer derselben Aehnlichkeit mit dem von einem der Gäste hat, so wird, um jede anstößige Anspielung zu vermeiden, schnell ein anderes Stück gewählt. Der gelehrte Missionär Premare hat uns Anfangs des vor. Jahrh. zuerst mit einem chinesischen Stücke bekannt gemacht, welches er aber höchst mangelhaft und unvollkommen übersetzte, da er die oft sehr erhabenen und gefühlvollen lyrischen Stellen, welche in China unter musikalischer Begleitung gesungen werden, nicht mit übertrug. Das Stück trägt den Titel: die Waise der Familie Tehao, und lieferte Voltaire den Stoff zu dessen Drama: die chinesische Waise. Dawis übertrug die Dramen: der Alte, der einen Sohn bekommt, und: der Kummer Han's, letzteres mehr im Auszuge. Die erste vollständige Uebersetzung eines chinesischen Drama's, welche fast wie eine Revolution in der chinesischen Philologie anzusehen ist, rührt von dem bekannten Stanislas Julien her, welcher ein Stück von Hoeilanki: die Geschichte vom Kreideringe (l'histoire du cercle de craie), 1832 in franz. Uebersetzung herausgab. Zwei Jahre später lieferte er die früher verstümmelte „Waise der Familie Tehao" in treuem Abguß nach dem Original. Gegenwärtig gab sein ausgezeichnetster Schüler, Bazin der Aeltere, vier chinesische Stücke in franz. Uebersetzung heraus. Diese sind: die Ränke einer Kammerzofe, von Tching=te=soei; der confrontirte Rock, (la tunique confrontée) von Tchang=Koue=gni, einer chinesischen Courtisane; die Sängerin, ohne Angabe des Verfassers; die Rache der Teou=ngo, von Kuan=han=king. Gedankenvolle Tiefe, Motivirung, eigentliche Charakteristik, organische Einheit, wodurch ein Kunstwerk erst zum Kunstwerke wird, suche man in diesen Stücken nicht; dagegen wird man sich von der Wahrheit, der Natürlichkeit, dem Pathetischen in den Situationen, der Leichtigkeit und Lebendigkeit im Dialoge, der echt orientalischen bilderreichen Anmuth in den lyrischen Stellen und der Zartheit und Erhabenheit in der Schilderung der Gefühle, besonders der Geschlechts= und Kindesliebe, wahrhaft überrascht finden. Das erste und letzte Stück sind die merkwürdigsten, jenes wegen seiner unterhaltenden Erfindung und als Darstellung einer zarten durch Hindernisse gekreuzten Liebe, dieses als eine Art Nacht= und Schauerstück, welches sich mit deutschen und französischen





Stücken desselben Genres an Wirkung recht wohl messen kann. Teou-ngo erscheint darin am Schlusse als rächendes, die heimlichen Wege der Bosheit aufdeckendes Gespenst. Ueberhaupt scheinen die Schatten in den Dramen der Chinesen eine bedeutende Rolle zu spielen, da sie dazu eine eigene Vorrichtung haben, welche sie die „Pforte der Geister" nennen. Jedenfalls wäre zu wünschen, daß die angeführten Dramen auch in das Deutsche übersetzt werden. Die Kenntniß eines Volks läßt sich nirgends woher besser und anschaulicher schöpfen, als aus der Kenntniß der Bühne eines Volkes, vorausgesetzt, daß diese, was sie immer und überall sein sollte, wie bei den Chinesen eine nationale ist. Vergl. die Gesandtschaft der ostind. Gesellschaft der vereinigten Niederländer an den tartarischen Chan und nun auch sinesischen Kaiser, verrichtet durch die Herren Peter de Gojen und Jacob Kaisern, beschrieben durch Johann Neuhoff gr. 4. mit vielen Bildern. Amsterdam 1666; die Reisebeschreibung der britischen Gesandtschaft unter Makartney; dann die Reisewerke von Timkowski, Dawis, Premare u. A., so wie die Uebersetzungen chinesischer Schauspiele von Dawis, Premare, Stanislas Julien, Bazin d. Aelt. u. A. m. (H. M.)

**Chiōnides** wird mit Magnes nach dem langen Zwischenraume von Susarions Auftreten in Attica als der Erste genannt, der sich wieder in der Comödie versuchte. Aristoteles bezeichnet zwar den Epicharmus auf Sicilien (s. d.) um 480—70 als „weit früher," allein so wörtlich ist dies nicht zu rechnen; im Gegentheil berührt ihn Ch. ziemlich nahe und bei dem lebhaften Verkehr, den Athen trieb, bei den engen Beziehungen, in denen es namentlich mit Sicilien stand, dürfen wir vermuthen, daß das, was hier für die Comödie gethan wurde, auf Attica nicht ohne Einfluß blieb. Wie auf der einen Seite den Epicharmus zu Syracus, berührt Ch. auf der andern den Cratinus zu Athen: jünger als jener und älter als dieser ist er beider Zeitgenossen und dient beiden gleichsam als Bindeglied (s. Crates u. Cratinus). (W. G.)

**Chīron** (Myth.), ward zwar in der den Centauren (s. d.) eigenthümlichen Gestalt geb., war aber im Gegensatze zu ihnen unsterblich und der weiseste aller damaligen Erdenbewohner, namentlich in den Musenkünsten hocherfahren, weßhalb ihm die berühmtesten Göttersöhne und Heroen in ihrer Jugend zur Erziehung anvertraut wurden. Hercules, einer derselben, verwundete ihn, als er die sich zudrängenden Centrauren verscheuchen wollte, unversehens mit einem in das Gift der lernäischen Hydra getauchten Pfeile. Um den Schmerz der unheilbaren Wunde nicht durch alle Ewigkeit ertragen zu müssen, flehte er zu den Göttern, ihn die Un=

sterblichkeit zu nehmen, worauf er als Sternbild des Schützen an den Himmel versetzt wurde. (F. Tr.)

**Chironomīē** (Mimik), derjenige Theil der Mimik, der die Lehre von den Bewegungen der Hände enthält; s. Mimik.

**Chirurgīē** (Alleg.). Unter der Gestalt eines den Gott oder die Göttin der Arzneikunst (s. d.) begleitenden Genius dargestellt, welcher eine Lanzette oder sonst irgend ein chirurgisches Instrument und einen Verband in den Händen trägt. (K.)

**Chīton** (Garder.), 1) ein weites leinenes Unterkleid mit Aermeln, von den alten attischen und jonischen Frauen getragen. 2) ein tuchenes Unterkleid ohne Aermel für die Männer, in der Form der Tunica ähnlich und bis auf die Knöchel herabgehend. Dieses Kleid vertrat die Stelle der Hemden, die man bei den Griechen nicht kannte.

**Chlăna** (Garder.), ein mantelartiges Oberkleid der Griechen, welches besonders als Bedeckung in der Nacht diente; es wurde von beiden Geschlechtern getragen und war nur in dem leichtern oder schwerern Stoffe verschieden; auch nach den Jahreszeiten war dieser Mantel verschieden: im Sommer einfach und von leichten Zeugen, im Winter von wollenen Zeugen und stark gefüttert.

**Chlămys** (Garder.), ein Oberkleid der griech. Männer, der Chläna ähnlich, besonders als Jagd- und Reisekleid üblich. Die Macedonier, bei denen es namentlich die Reiter trugen, führten dieses Kleid in Griechenland ein. (B.)

**Chŏērilus.** 1) Ch. v. Athen, vorzugsweise der Tragiker genannt, wurde um 544 geb., blühte als trag. Dichter unter den Pisistratiden und war ein Zeitgenosse Cratinus, Phrynichus und auch des Aeschylus, da er bis um 480 v. Chr. lebte. Nach Suidas soll er 150—60 Stücke verfaßt haben, von denen 13 ihm den Sieg gegen Phrynichus verschafften. Die Natur dieser Stücke läßt sich nicht bestimmen. Wenn ihm von Einigen die Erfindung der Masken beigelegt wird, so kann damit nur eine von ihm in denselben bewirkte Aenderung oder Verbesserung angedeutet werden, da die Masken schon früher bestanden; auch um das Costüm soll er sich Verdienste erworben haben. Suidas sagt von ihm, er habe die Tragödie weiter gebildet. 2) Ch. aus Samos, um 472 v. Chr. geb., der in einem epischen Gedicht: Persēis, den Sieg der Athener über Xerxes feierte. Er scheint auch Comödien geschrieben zu haben und zwar als Diener eines sehr gering geschätzten Dichters der alten Comödie, des Ekphantidas. (W. G.)

**Chollēt,** geb. um 1800 zu Paris, war in seiner Kindheit Chorknabe zu St. Eustache; sein Vater, ein tüchtiger Mu-



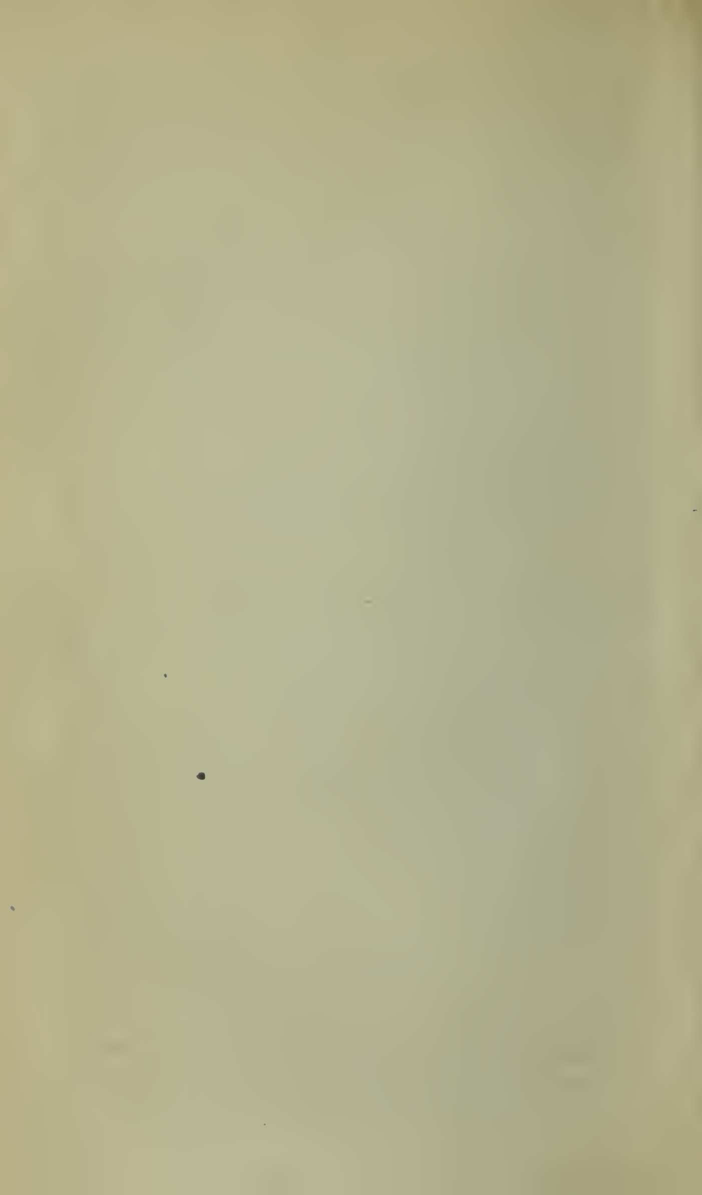


siker, brachte ihn dann in den Chor der großen Oper, wo er blieb, bis er auf dem Théâtre Feydeau debütirte. Er fand den lautesten Beifall, und hatte in der That die schöne Tenorstimme, welche die Natur ihm gab, durch Uebung und Kunst sehr vortheilhaft ausgebildet. Die Componisten beeiferten sich, für seinen schönen Tenor, Opern zu schreiben, und ihm verdanken wir auf diese Weise „die beiden Nächte," „Fra Diavolo", und mehrere andere. Vom Théâtre Feydeau ging er nach Brüssel, von wo er erst kürzlich nach Paris zurückgekehrt und seitdem Mitglied der kom. Oper ist. Hier wurde sogleich der „Postillon von Lonjumeau" für ihn geschrieben und man zählt ihn zu den vorzüglichsten Tenoristen Frankreichs. (A.)

**Chor**, 1) (a. Bühne), eine Anzahl, ursprünglich von 50, dann von halb so viel und weniger Personen in den griech. Tragödien, Comödien und Satyrspielen, welche, in die Handlung nicht eigentlich verflochten, als Zuschauer an derselben Theil nehmen und namentlich dazu bestimmt sind, die Zwischenräume des Stücks mit Gesang und Tanz auszufüllen. Es ist hier nur von den scenischen Chören die Rede, über die cyklischen oder dithyrambischen Chöre, als die ursprünglichen, aus denen jene wie das ganze Drama hervorgingen, s. Alte Bühne und Dithyrambus. Aus den cyklischen Chören hervorgegangen, blieb der Ch. der Träger des religiösen Elements und seine Gesänge waren ihrem Inhalt nach ebenso fromm, heilig und auf Erweckung der höchsten Ideen und Gefühle gerichtet, wie in Sprache und Melodie feierlich und erhaben. Die Wurzel ihrer Verbindung mit der dram. Handlung ist in der Natur des hellenischen Volkslebens zu suchen, das durchaus ein öffentliches war; der Ch. stellt demnach den Zeugen, den idealisirten Zuschauer bei der Handlung dar; seine Lieder enthalten die Gedanken, die moralische Betrachtung über das was vorgeht; sie weisen in dem Spiele irdischer Leidenschaften auf das Göttliche und auf die Verknüpfung menschlicher Dinge mit den höheren Mächten hin und sind neben den Epinikien des Pindar, mit denen namentlich die Chorlieder des Aeschylus so große Aehnlichkeit haben, die schönsten und erhabensten Stücke der griech. Lyrik. Die Unpartheilichkeit des Zeugen, die durch kein Vorurtheil und keine Leidenschaft bestochene Weisheit und die hohe religiöse Weihe des Ch.s machen es natürlich, daß er nicht selbst bei der Handlung betheiligt erscheint; doch machen die Schutzflehenden des Euripides und Aeschylus, so wie die Eumeniden des Letzteren hiervon eine Ausnahme, indem in diesen Stücken der Ch. in das Interesse der Handlung verflochten ist, was dort die Natur der Fabel so mit sich bringt. Die Anzahl von 50 Personen bei den cyklischen Chören, mochten sie aus

Männern oder Knaben bestehen, soll auch später als die Tragödie sich an die cyklischen Chöre angeschlossen hatte, die ursprüngliche Zahl wie in den Eumeniden des Aeschylus noch geblieben sein; später wurde der tragische Ch. auf 15 Personen beschränkt, wogegen der in der Comödie aus 24 bestand; im Satyrspiel bestand der Ch. ebenfalls aus 15 Personen, die Choreuten waren aber Satyrn, die unter Anführung des Silenus anfzogen, wie es im Cyklops des Euripides dem einzigen, uns noch übrig gebliebenen satyrischen Drama, der Fall ist. Wie in der Zahl der Choreuten, so unterschieden sich die scenischen Chöre auch in der Form der Aufführung von den cyklischen. Denn während diese im Kreise tanzten, wovon sie den Namen erhalten haben, traten jene mit einzelnen Ausnahmen, wie in den Eumeniden des Aeschylus, wo die Furien durcheinander in die Orchestra stürmen, in Colonnen in die Scene und zwar entweder 5 Mann in der Tiefe und 3 in der Breite oder 5 Mann in der Breite und 3 in der Tiefe, was in der Komödie wegen der größeren Zahl eine dem numerischen Verhältniß entsprechende Abänderung erlitt. Unter Vortritt der Flötenspieler in der Orchestra aufmarschirt, stellte sich der Ch. zu beiden Seiten der Thymele auf, während der Chorführer (Choragus) oder Coryphagus auf die altarartige Erhöhung selbst stieg, um die verschiedenen Gänge und Schwenkungen, wie den Vortrag des Ch.s zu leiten und den oft wechselnden Tact und Rhythmus derselben einzuhalten. Denn sobald der Ch. sich aufgestellt hatte, erklang das Vorspiel der Pithara, und mit dem darauf einfallenden Gesang setzte sich auch zugleich der Fuß der Choreuten zum Tanz in Bewegung, der auf die mannigfaltigste Weise und in den künstlichsten Verschlingungen ausgeführt ward. Diese erinnern an die tactischen Evolutionen eines Lochos, wie die Bewegung, vermöge welcher die Züge in einander einschwenkend eine halbmondförmige Stellung um die Thymele bildeten. Das Auftreten des Ch.s auf die Orchestra hieß: Schwenkung, die Bewegung, vermöge der er seine ursprüngliche Stellung verließ, Strophe, (Wendung) und die Gegenwendung, durch welche er in die erste Stellung zurückkehrte, Antistrophe. Diese Namen wurden auch auf die einzelnen Theile des Gesangs übertragen, welcher diese entgegengesetzten Wendungen begleitete, und sich einander in der Zahl der Verse, wie im Versmaß auf das genaueste entsprachen. Diese Gesänge wurden entweder vom ganzen Ch. oder wechselseitig von den beiden Halbchören unter entgegengesetzten Bewegungen und mit abwechselnden Stellungen gesungen, der Schlußgesang: Epodus jedoch, mit dem diese antistrophischen Gesänge oft endeten, unter Stillstehen in der Mitte der Orchestra. In dem ersten gemeinschaftlichen Ge=





sange (nicht dem ersten Chorgesang überhaupt, da die Choreuten auch in einzelnen Abtheilungen singen konnten), welchen der ganze Ch. nach seinem Auftreten sang, dem Parodus, kommt der Epodus auch in der Mitte vor, in den folgenden Gesängen des ganzen Ch.s aber, welche Stasinia heißen, macht der Epodus immer den Schluß aus. Verschieden von diesen Gesängen sind Klagelieder, in denen ein geschehenes Unglück entweder von einzelnen Choreuten oder abwechselnd von diesen und von Personen auf der Bühne beklagt wird. Die Heftigkeit erlaubte bei diesen die Wiederkehr desselben Versmaßes in Gegenstrophen oft nicht; doch konnten sie auch antistrophisch sein, und ungeachtet aller scheinbaren Unregelmäßigkeit in der Reihenfolge der Strophen, wie in dem Wechsel der singenden Personen, wurde durch die künstlichste Verschlingung eine solche Symetrie hervorgebracht, daß bisweilen sogar in Stellung und Gleichklang der Worte eine Uebereinstimmung zwischen Strophe und Gegenstrophe herrscht, und ein Personenwechsel in der Antistrophe an der nämlichen Stelle und in demselben Fuße desselben Verses wie in der Strophe stattfindet. Mit Ausnahme des Epodus wurden alle Gesänge im Tanz gesungen, denn auch das Stasimen deutet auf kein Stillstehen der Choreuten, sondern drückt nur aus, daß das Chorlied keine Anapästen und Trochäen enthält. Der Chortanz in der Tragödie hieß Emmeleia, in der Comödie Cordax, in dem Satyrspiel Sikinnis. Während des Dialogs der Schausp. auf der Bühne, stand der Ch. ruhig auf der Orchestra, und wenn er an dem Dialog Theil nahm, so geschah es nur durch den Cäyphorus, den Wortführer der Choreuten, sofern es nicht nothwendig war, daß diese einzeln ihre Meinung sagten. Noch weniger als in der Tragödie greift in der Comödie der Ch. in die Handlung ein, oder wo dies geschieht, wie in den Rittern, den Acharnern u. a. Stücken des Aristophanes, tritt er doch in einem anderen Charakter auf, indem an eine ideale Auffassung hier gar nicht zu denken ist. Seine eigentliche würdevollere und und höhere Thätigkeit beginnt hier erst mit der Parabase, wenn die Schausp. abgetreten sind und der Chor nun, der bis dahin der Handlung seine Aufmerksamkeit schenkte, sich gegen die Zuschauer umschwenkt und an sie seine Rede richtet. Auch diese Parabase ward tanzend ausgeführt und zwar in 7 Schwenkungen, denen wiederum wie in der Tragödie eben so viele Theile des Gesanges entsprachen, die jedoch nicht in jeder Comödie vollständig vorkommen. Der erste derselben ist das Commation, ein Liedchen von dem Ch. noch in seiner alten Stellung gesungen, womit er die von der Bühne abtretenden Schausp. begleitet. Hierauf wandte sich der Ch. an die Zuschauer, um in Anapästen über den Dichter oder eine sonstige

Angelegenheit zu sprechen. Nach diesem Liede, dessen Schluß Macron oder Pnigos heißt, stimmt der Ch. mit einer Schwenkung (Strophe) eine Ode auf irgend eine Gottheit an, welcher eine metrisch genau übereinstimmende Antode verwandten Inhalts entspricht. Beide sind indeß durch das Epirrhema von einander getrennt, eine im munteren trochäischen Versmaße an die Zuschauer gerichtete Anrede, in welcher der Ch. seine politischen Gesinnungen ohne alle Zurückhaltung offenbart, und dem, wie der Ode oder Stophe die Antode oder Antistrophe, so ein in demselben Versmaß abgefaßtes und ähnliche Gegenstände behandelndes Antepirrhema entspricht. In den letzten Stücken des Aristophanes, von denen wir nur noch den Plutus besitzen, fehlt die Parabase schon, während der Ch. noch besteht, aber ohne alle Bedeutung, weßhalb er bald ganz einging. Ueber die Stellung, Ausrüstung und Einübung des Ch.s und Alles was dahin gehört siehe Choregie. — Schiller in der Braut von Messina und Raupach in dem Trauersp. Themisto haben es versucht, das Prinzip des antiken Ch.s mit den Anforderungen der jetzigen Bühnengestaltung zu vereinen, aber ohne eine allgemeine Geltung erringen zu können. Die Chöre der Braut von Messina werden von Chorführern gesprochen und nur einige Endverse vom Ch. wiederholt und in der „Themisto" hat Raupach sogar versucht, die Chöre statt der Zwischenacte singen zu lassen. — 2) (Techn.) Das Ch. des modernen Theaters besteht aus einer Anzahl Männer und Frauen und auch wohl Kindern, die nach den Stimmen in Soprane, Alte, Tenore und Bässe getheilt, entweder in Opern die für sie bestimmten Musikstücke ausführen, oder im Schauspiele als Volk, Soldaten, Hofleute, Priester u. s. w. figuriren. Bei größeren Bühnen steht ein besonderer Dirigent an der Spitze des Ch.s, bei kleineren sind sämmtliche Mitglieder der Bühne verpflichtet, entweder den Ch. überhaupt zu versehen, oder ihn zu verstärken. Nur contractliche Bedingung kann von dieser Verpflichtung entbinden. Ein Ch. von nur einiger Bedeutung muß aus wenigstens 12 Stimmen, also 3 auf jede einzelne des Quartetts bestehen. Bei größern Bühnen steigt diese Zahl hin und wieder auf 100 und mehr. — Auch sucht man zur Vermehrung des engagirten Ch.s Militärsänger, Currendeknaben, Kirchensänger in katholischen Ländern und Waisenknaben zu bekommen. Nur Mädchen und Frauen sind selten anders als durch festes Engagement für den Ch. zu gewinnen. — Das Einstudiren der Chöre geschieht gewöhnlich Morgens vor dem Beginn der Proben und Nachmittags vor der Vorstellung. Man wählt diejenigen aus, welche Noten lesen können, setzt andere stimmenweise um sie her und läßt nicht eher zusammensingen, bis jede einzelne Stimme voll=





ständig eingeübt ist. Vortheilhaft hat es sich bewährt dem Ch. beim Einstudiren schon die Situation mitzutheilen, in welcher derselbe wirken soll, weil dies besonders auf den charakteristischen Vortrag wirkt. Deutliche Aussprache ist neben dem richtigen Gesange die Hauptsache, auf welche beim Einstudiren geachtet werden muß. Soll der Ch. auf die Bühne, so muß vorher vollständig auswendig gesungen worden sein. In der Arrangirprobe (s. Proben) erhält der Ch. die Weisung, von wo, in welcher Ordnung er zu kommen, wie er zu stehen und welchen Antheil an der Handlung er zu nehmen hat. Hierbei ist zu rathen, den Ch. nicht nach althergebrachter Art, Männer und Frauen getrennt, so wie genau stimmenweise gesondert aufzustellen. Eben so lasse man den Ch. nie weiter als bis an den Vorhang auf das Proscenium heraustreten und sorge dafür, daß der Tactstock des Orchesterdirigenten überall gesehen werden kann. Volksmassen, Bauern u. s. w. überall mit getrennten Geschlechtern anbringen zu wollen, ist widersinnig und der geschickte Gebrauch des Ch.s ist ein Mittel für dram. Wirkung, dessen Kraft die „Stumme von Portici" deutlich gezeigt, aber nur selten Nachahmung gefunden hat. Dem Ch. auch richtiges Spiel beizubringen, ist eine schwierige aber unerläßliche Aufgabe für den Arrangirenden. Als Hülfsmittel dafür wendet man Coryphäen (s. d.) an. — 3) (Musik), a) jede Vereinigung mehrerer Personen zu einer gemeinschaftlichen musik. Production, also eben sowohl ein Verein von Instrumentalisten, als von Sängern; wir haben hier jedoch nur von letztern zu reden. Zu einem vollständigen Sängerchor gehören vier Stimmen. Sopran (Discant), Alt, Tenor und Baß. Die beiden erstern heißen Oberstimmen und werden entweder von Frauen oder von Knaben gesungen, während die letztern — Unterstimmen — Männer erheischen. Diese vier Stimmen werden, wenn es der Chorgesang erfordert, noch in zwei Unterabtheilungen getheilt, die dann erster und zweiter Sopran, Alt, Tenor und Baß heißen. Die Wirkung und Schönheit des Chorgesanges hängt eben so sehr von der Tüchtigkeit der einzelnen Stimmen, als von der Anzahl der Sänger ab; jedenfalls aber ist pünktliches und kunstgerechtes Zusammenwirken und ein richtiges Verhältniß der Stimmen zueinander zum gelungenen und erfreulichen Chorgesange erforderlich. Meistens wird zwar die Ober- und Unterstimme (Sopran und Baß) stärker als die Mittelstimmen (Alt und Tenor) besetzt, damit sie deutlicher hervortreten. — Der Chorgesang findet sich bereits im grauesten Alterthume und bei allen Völkern; Gottesverehrung, Feste und Vorbereitungen zum Kampfe veranlaßten gemeinschaftliche Gesänge. Im 10. Jahrh. finden wir den Chorgesang kunstgerecht behandelt und vierstimmig und am Ende des 13. Jahrh.

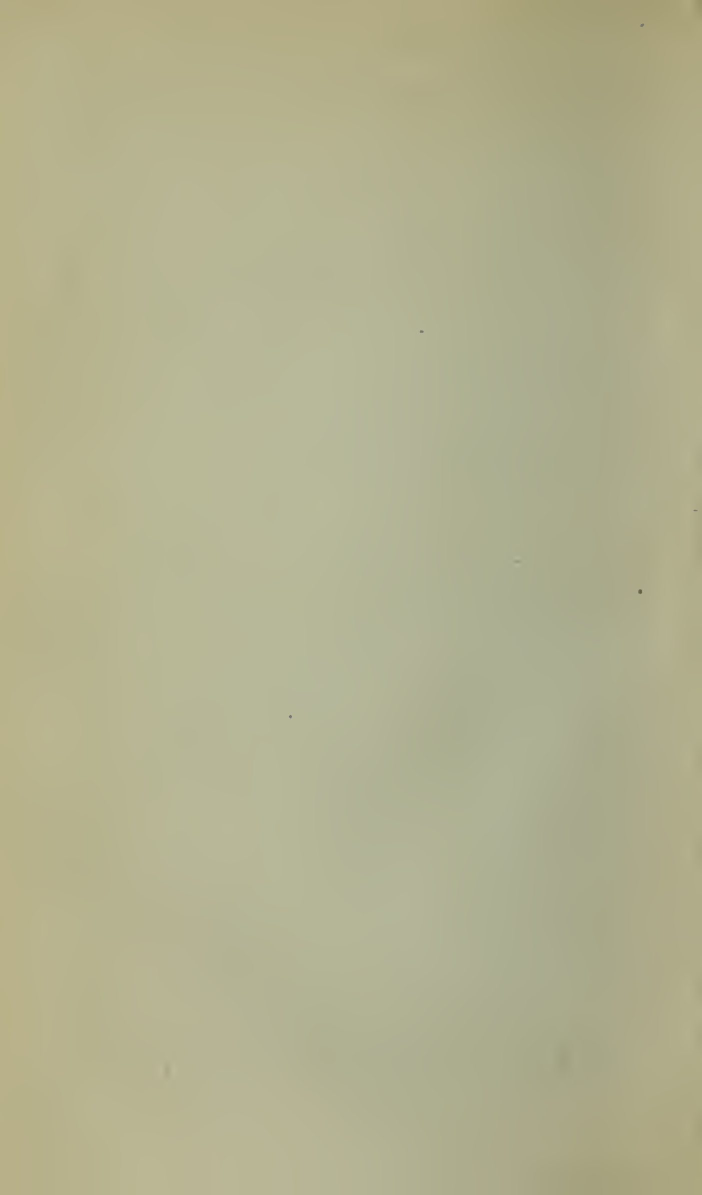
hatte er bereits einen hohen Grad der Ausbildung erreicht; aber erst am Ende des 17. Jahrh. bemächtigte sich auch die Bühne seiner und er wurde ein Theil der Oper, wo er Anfangs den griech. Chor. (s. Chor 1.) vertreten sollte, aber bald von dieser Bestimmung abwich und sich seine jetzige Stellung errang. — b) Ein Musikstück, welches für den gemeinschaftlichen Vortrag bestimmt ist. Ein solches Musikstück muß naturgemäß der Ausdruck einer Gesammtempfindung sein; doch ist es der Kunst gelungen, auch die verschiedensten Gefühle im Ch. auszusprechen und zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Man unterscheidet in der Composition eines Ch.s den strengen und freien oder gemischten Styl; der Ch. im erstern, fugirten Style gehört fast ausschließlich der Kirchenmusik, der letztere vorzugsweise der Oper an. — Harmonie in den Worten des Textes und Leichtigkeit in der Ausführung sind die ersten Anforderungen, die an den Componisten eines Ch.s gemacht werden und zwar das letztere, weil der Ch. meist nicht von Künstlern, sondern von Leuten vorgetragen wird, die keinen hohen Grad musik. Ausbildung erlangt haben. (W. C., L. S u. 7.)

**Chorāge** (a. Bühne), s. Choregie.

**Chorāgium** (a. Bühne), in den Theatern des alten Roms derjenige Ort, wo die Kleidungsstücke, Decorationen, musikalische Instrumente und Requisiten aufbewahrt wurden. Bei den Griechen wurde aber der ganze Raum hinter der Scene sowohl, als auch der Ankleidesaal der Schausp. so genannt. Der Ursprung des Wortes in Chorage (s. d.) zu suchen. (L. S.)

**Chordirigēnt** (Techn.), bei größeren Theatern derjenige Musikverständige, der das Chorpersonale beaufsichtigt, die Chöre einstudirt und für die gute Ausführung derselben verantwortlich ist. Er hat die Obliegenheit, für das Engagement guter Stimmen zu sorgen und muß sich zu diesem Zweck, beim Militär, Kirchensängern, Currenden, Handwerksburschen umsehen, wenn nicht genügende Meldungen erfolgen. Er sehe bei der Auswahl neben der Stimme auch auf ein vortheilhaftes Aeußere, sittlichen Wandel und kräftige Constitution. Zur Verstärkung der Soprane und Alte sind Knaben besonders zu empfehlen. Beim Einstudiren bedient er sich entweder der eigenen Stimme, des Claviers oder der Violine; zeichnet die Fleißigen aus, ist nachsichtig gegen die weniger Fähigen und wählt, wie beim gegenseitigen Schulunterricht, die Geschickteren, um als Chorführer zu dienen. Bei neuen Opern geschieht das Einstudiren erst stimmenweise, dann nummernweise und der Ch. darf das Personal nicht eher auf die Bühne lassen, bis Alles auswendig gesungen wird. Bei Proben und Vorstellungen ist der Platz des Ch. auf der Bühne,





hinter dem Chore, zu welchem Zwecke er sich mit anzuziehen hat, wenn er sich auf keinen Unterbeamten hinsichtlich der Aufsicht verlassen kann; aus der Coulisse tactiren zu wollen, hat oft mehr geschadet als genutzt; dagegen wirkt das Bewußtsein, den Dirigenten mitten unter sich zu wissen, vortheilhaft auf die Achtsamkeit und den Fleiß des Chors. Die Beaufsichtigung des pünktlichen Kommens, Auftretens, Abgehens, so wie daß Niemand sich früher auszieht, gehört mit zu den Pflichten des Ch.; strenge Unpartheilichkeit erhält ihm die Liebe seiner Untergebenen, deren sittliches und dienstliches Betragen er ebenfalls überwachen soll. Bei den Proben leide er keine Mäntel, Stöcke und Regenschirme bei den Männern; bei den Frauen aber keine Strickzeuge, Stickereien, große Hüte und Shawls. Beim Aufstellen des Ch.s suche er die vortheilhaftesten Gestalten sowohl bei Männern als Frauen in die erste Reihe zu stellen und halte darauf, daß Eitelkeit sich nicht willkührlich vordränge, daß er selbst bei allen Proben und Vorstellungen, in denen der Chor spielt, zugegen ist, versteht sich von selbst. (L. S.)

**Choregīē.** Die öffentlichen Leistungen des athenienischen Bürgers hatten auch die Förderung des Schönen die Unterhaltung des Volks zum Zweck. Unter den dazu, bestimmten Lasten oder Liturgien, weil sie außer dem Aufwande von Kosten mit persönlichem Dienste verbunden waren, muß die Ch. als eine der bedeutendsten angesehen werden, die sich in Besorgung und Ausrüstung der Chöre für Tragödie, Comödie und das Satyrspiel, erfüllte. Derjenige, welcher diese Leistung besorgte, hieß Choreg. Von seinem Bezirk zu einem bevorstehen Feste gestellt und dann von dem Archon dem Dichter zugetheilt, hatte er zunächst für die Zusammenbringung der Choreuten, d. h. der Sänger, Tänzer und Musiker zu sorgen, für welchen Zweck ihm ziemlich ausgedehnte Vollmacht eingeräumt war. Für die Unterweisung des Chors im Gesang und Tanz mußte er einen Chorlehrer (Chorodidaskalus) halten, den er unter mehreren dazu vorgeschlagenen, entweder durch Loos erhielt, oder frei wählen durfte. Er hatte nicht nur für das Local zum Unterricht und die dazu erforderliche Bedienung zu sorgen, sondern mußte auch das ganze Personal während der Zeit des Unterrichts besolden und beköstigen, und wir erfahren aus Plutarch, daß Speisen und Getränke ausgesucht sein mußten; denn das athenienische Volk war nicht gewohnt, schlecht zu leben, und selbst im Theater beim Ein- und Abtreten mußte dem Chor Wein und Backwerk gereicht werden. Da der Chor so glänzend als möglich erscheinen mußte, so durften reicher Schmuck, purpurne mit Gold gestickte Gewänder und goldene Kränze nicht fehlen uud der Choreg lieferte diese nebst den Masken. Aus

dem Allen geht hervor, daß bedeutender Aufwand mit der Liturgie des Choregen verknüpft war. Am wenigsten kostete die Ausrüstung des komischen Chors, weil hier große Pracht nicht passend erschien; mehr die des tragischen, dem sie angemessener war, am meisten die eines Flötenspielerchors. In einer Rede des Lysias tritt Jemand auf, der im J. 411 für einen Tragödenchor 3000 Drachmen (etwa 650 Thlr.), 3 Monate später für einen Männerchor 2000 Drachmen, (450 Thlr.) ausgegeben hat, was nach dem damaligen Werth des Geldes weit über 3000 Thlr. ausmacht. Der unglückliche Ausgang des peloponnesischen Krieges, der den Wohlstand Athens aufs tiefste erschütterte, hatte auch auf die Ch. einen nachtheiligen Einfluß, der aber erst in der Mitte des 4. Jahrh., wo der Bundesgenossenkrieg dem Staate neue Wunden zugefügt hatte, fühlbar wurde. Wenn übrigens in der Comödie die Ch. zuerst aufhört, (zwischen 400 u. 390), so hat dies mehr politische als ökonomische Gründe; mit der alten Demokratie hatte auch der Sinn des Volkes eine merkwürdige Verwandlung erlitten; so verschwand die Parabase und der Chor blieb nur als handelnde Person stehen, wie er im Plutos erscheint. Wir fügen diese Bemerkung hinzu, weil man das Verschwinden des Chors in der Comödie gewöhnlich der Abnahme des Wohlstandes zuschreibt; wenn dies der Grund wäre, warum hätte man dann mit dem wohlfeilsten Chor zuerst aufhören, und die theueren auch in drückenderen Zeiten noch beibehalten sollen? (W. G.)

**Choreūten** (a. Bühne), s. Chor.

**Chorführer** (a. Bühne), s. Chor.

**Chorhemd** (Garder.), ein weites, weißes, mit Spitzen geziertes und bis an die Hüften reichendes Hemd der kathol. Priester; auch die Chorknaben tragen das Hemd.

**Choregraphīē** (Tanzk.). Die Kunst den Tanz durch Zeichen aufzuschreiben, wie die Musik durch Noten. Die Aegypter kannten eine Art von Ch., wie sich aus aufgefundenen Hieroglyphen beweisen läßt, die Bewegungen und Schritte der Tänzer aufzubewahren bestimmt war. Die Römer bedienten sich ebenfalls einer Zeichenschrift, um die Saltatio aufzuschreiben; doch ging diese Wissenschaft mit ihnen verloren. 1588 gab ein gewisser Thoinet-Arbeau, Canonicus zu Langres, eine Abhandlung unter dem Titel: Choregraphie heraus und ihn muß man als den Erfinder der später so hoch ausgebildeten Ch. betrachten; wenn man nicht andern Angaben glauben will, die behaupten, daß diese Kunst aus Holland nach Frankreich gekommen sei. Sei dem wie ihm wolle, Thoinet-Arbeau begnügte sich, über jede Note in der Musik den Tanzschritt und die Bewegung des auszuführenden Tanzes zu schreiben. Beauchamp vervollkommnete dies





durch die Erfindung einer Reihefolge von Zeichen, die selbstständig und nur mit Hinweisung auf die Tacte der Musik den Tanz darstellte. Ein Parlamentsbeschluß erklärte ihn für den rechtmäßigen Erfinder dieser Vervollkommnung und bis zum Ausbruche der Revolution hatte seine Zeichenschrift eine allgemein europäische Geltung. Da indessen nur wenige Balletmeister sich ausschließlich derselben bedienten, so ging ihre Kenntniß mit der Zeit verloren und es dürfte jetzt schwer, ja fast unmöglich sein ein fac simile eines choregraphirten Tanzes vom Jahre 1680 zu entziffern. Gegenwärtig bedient sich fast jeder Balletmeister einer eignen Ch., die er je nach seiner Genauigkeit mehr oder minder ausführlich gestaltet. Will man gewissenhaft Alles aufzeichnen, was in einem Tanze von 200 Tacten vorkommt, so gehören dazu mehrere Seiten. Ein ganz vollständiges Aufschreiben des Tanzes dürfte überhaupt unnöthig sein und bei der raschen Folge neuer Erscheinungen der Gegenwart auch unnöthig. Noverre, gewiß ein competenter Richter in Allem, was die Tanzkunst betrifft, sagt von sich, daß er die Ch. genau gekannt, aber sich Glück wünsche, sie ganz wieder vergessen zu haben. (H...t.)

**Choregrāph.** Erfinder eines Tanzes, eines Balletes. Praktischer Balletmeister. Tanzdichter (s. d. v. Art.) (H...t.)

**Chorherr** (Canonicus, Stiftsherr, Domherr), der Geistliche, der den Gottesdienst im Chore der Kathedral- und Stiftskirchen verrichtet; es gibt weltliche und geistliche Ch., da der Genuß einer gewissen Präbende auch den Titel verleiht; ehemals bildeten die gesammten Ch. das Wahlcollegium, das den Bischof ernannte. Verschieden von diesen jedoch sind die regulirten Ch., ein Mönchsorden, der im 11. Jahrh. entstand und sich dadurch auszeichnete, daß er sich für weit besser, als alle andern Orden hielt und in Wesen und Kleidung eine stolzierende Eigenthümlichkeit erstrebte. Ordenstracht: ein schwarzer enganliegender Priesterrock als Unterkleid, ein weißes Chorhemd, eine Kotze (ein Pelz oder Tuchkragen um den Hals), ein kleiner rundes Mäntelchen um die Schultern und ein viereckiges Baret; beim Ausgehen trugen sie einen, den ganzen Körper umhüllenden, Rockmantel.

**Chorfrauen** (Canonissinnen); Frauen, die von irgend einer Kirche, einem Stift rc. eine Pfründe genossen; doch bildeten sich nach dem Beispiele der Chorherrn auch Nonnenklöster mit Ch., die dem vorigen Orden ähnlich waren. Ihre Kleidung war ganz schwarz. (B.)

**Chorīst** (Techn.), s. Chor.

**Chorocitharista** (a. Bühne), derjenige, der den Gesang und Tanz mit der Kithara begleitet; s. Chor. (W. G.)

**Chorodidāskalus** (a. Bühne), s. Choregie.

**Chorōn** (Alexandre-Etienne), geb. zu Caen 1772, widmete sich von Jugend auf der theoretischen Musik und ist einer der Directoren der Oper in Paris und Mitglied des Prüfungsausschusses der neu aufzuführenden Opern. Man hat von ihm folgende Werke: Principes de composition des écoles d'Italie, par M. Sala, traduits et augmentés par Choron et Martini, 1806 8. — Mit Fayolle, Dictionnaire historique des musiciens, artistes ou amateurs, morts ou vivans, 1810—12, 2 Bde. 8. — Bibliothèque encyclopédique de musique, 1814 8. — Méthode élémentaire de composition, aus dem Deutschen, 1814, 2 Bde. 8. (R. S.)

**Chorregēnt** (Techn.), s. v. w. Chordirigent.

**Chorrock** (Gard.), ein langes schwarzes Gewand, welches die Weltgeistlichen über ihre gewöhnliche Kleidung ziehen, wenn sie eine kirchliche Verrichtung ausüben.

**Chorsänger** (Musik), s. Chor.

**Chortāīos** (Gard.), das grasgrüne Kleid, welches die Silenen in den Satyrspielen auf dem Theater trugen. (W. G.)

**Chrēstmas-Pantomīme** (engl.; spr. Krissmas-Päntomeins, Theatergesch.), deutsch: Weihnachtspantomime. Die Nationaltheater Drurylane und Coventgarden in London geben jährlich zu Weihnachten eine Arlequinade oder komisches Zauberballet, welches diesen Namen führt und nur in England in so außerordentlicher Pracht und Vollendung gefunden wird. Jahrelang bereiten sich die Tänzer, Maschinisten und Decorationsmaler auf eine solche C.-P. vor, weil größtentheils das Gefallen oder Nichtgefallen derselben das Fortbestehen oder den Fall einer Direction bestimmt. Coventgarden hat in diesen Pantomimen immer Vorzüglicheres geleistet als Drurylane, weil dies Theater im Besitz des geschickten Bantley als Pant.-Meister, des unnachahmlichen Grimaldi als Clown (s. d.) und des berühmten Decorationsmalers Stanfield ist. Der Ursprung der C.-P. ist in das letzte Jahrzehend des 17. Jahrh. zu setzen, doch nahmen sie ihre jetzige glänzende Gestalt erst unter Rich und Garrick (s. d.) an. Daß sie dem Geschmacke des engl. Publicums besonders zusagen, beweist daß auch Garrick sich gezwungen sah, durch prächtige Ausstattung der Pantomimen seine Casse zu füllen. Gewöhnlich besteht eine solche C.-P. aus einer Art von Einleitung oder Vorspiel, welches ein Kindermährchen oder Volkssage behandelt und mit der Verwandlung der Personen in Harlequin, Colombine, Clown (Pierrot) und Pantalon endet. Nun beginnt die eigentliche Harlequinade mit ihren Verfolgungen, Bezauberungen, Verwandlungen u. s. w. Sehr häufig sind die vier Hauptrollen doppelt, ja auch wohl dreifach besetzt, weil theils die Darsteller ermüden, theils das Publikum durch die unaufhörliche Abwechselung in Spannung erhalten





wird. Man kann sich von der Pracht, der Rundung und dem eigenthümlichen Reiz einer solchen C.=P. außer England gar keinen Begriff machen, denn was hin und wieder in Paris, Wien und Berlin (durch Lewin in letzterer Stadt) versucht, ist eine farblose Nachahmung derselben. Neuigkeiten des Tages werden in den C.=P. auf das Beißendste lächerlich gemacht, weder Minister, noch Günstlinge des Hofes geschont und die schneidendsten Carricaturen dargestellt. Oft kosten sie 10,000 Pf. St. (70,000 Thlr.), bringen aber auch viel ein. Eine gute C.=P. erlebt gewöhnlich 50—60 Vorstellungen hintereinander, eine schlechte selten unter 20, da es zum Ton gehört, in der Weihnachtszeit die C.=P. zu besuchen und den Kindern die Freude an den lustigen Streichen Harlequins und des Clowns zu gewähren. Die Moving-scenes (s. d.) oder beweglichen Panoramen sind zuerst in dem C.=P. entstanden. (L. S.)

**Chrestomathīē** (v. griech.), bezeichnet eine Sammlung des Besten oder Brauchbarsten aus einem oder mehreren Schriftstellern, besonders Prosaikern. Anthologie (s. d.) wird mehr auf Excerpte aus Dichtern angewendet. (K.)

**Christ** (Joseph Anton), geb. zu Wien 1744, entfloh aus dem Jesuiteninstitute, wo er erzogen werden sollte, machte als Husar einen Theil des siebenjährigen Krieges mit, verheirathete sich heimlich mit dem Fräulein Peiroto de Costa aus Lissabon, und ließ sich 1765 bei der Ilgener'schen Gesellschaft als Schausp. engagiren. 1777 finden wir ihn zuerst beim alten Döbbelin in Berlin wieder, wo er in ersten Liebhaberrollen, jungen Helden und Chevaliers seinen Ruhm gründete. Die Rolle des Riccaut de la Marlinière in Lessings Minna von Barnhelm war schon damals seine glänzendste, dieselbe, die uns nach mehr als 30 Jahren darauf noch mit Entzücken erfüllte. Meisterstücke der Kunst waren nach einstimmigen Berichten zu jener Zeit auch sein Theseus, Graf Waltron und Terville im Ehescheuen. 1778 ward er nach Hamburg an Brockmann's Stelle berufen, und trat hier am 22. April zum ersten Male im Hofmeister von Lenz auf. In allen Anstandsrollen und Chevaliers, besonders als Marinelli und Riccaut, überhaupt aber im Lustspiele, gefiel er ungemein, weniger in Darstellung tragischer Charaktere, wo man sich mit seinem ihm damals noch anhängenden östreich. Dialect nicht recht befreunden konnte. In Hamburg hatte Ch. das Unglück, eines seiner talentvollen drei Kinder, einen überaus hoffnungsvollen Knaben, der bereits die Bühne mit vielem Glück betreten hatte, durch den Tod zu verlieren. Alle die Talente, die, völlig entwickelt, den guten Schausp. bilden, keimten aufs ersichtlichste in ihm, und würden bei der sorgfältigen Pflege des Vaters gewiß zu der erfreulichsten Blüthe

gelangt sein. Das Berliner, wie das Hamburger Publicum lohnten des Knaben immer bedachtes und immer empfundenes Spiel mit lautem Beifall, und beide bedauerten tief den Verlust. 1779 ging Ch. zur Bondinischen Gesellschaft nach Leipzig, wo er als Waller in Gotter's Mariane und Fähndrich in der großen Batterie debütirte. 1783 ging er nach Petersburg; 1791 kehrte er zurück, und ging nach Riga zu Meyer und Koch. Kurz vor Ostern desselben J. verlor Ch. binnen wenigen Wochen seine Gattin und eine ebenfalls sehr hoffnungsvolle Tochter. Wie sehr das Publikum auch in Riga ihn schätzte, war daraus zu ersehen, daß, als er 1788 abgehen wollte, man der Direction drohte, nicht mehr zu abonniren, wenn sie ihn nicht zu fesseln wisse. — 1790 treffen wir ihn beim Nationaltheater in Mainz wieder, wo ihn Schröder auf seiner Durchreise im General Schlenzheim als König bewundert, und in sein Tagebuch niederschreibt: „Christ ahmt den großen König bewundernswürdig nach." 1794 ging er zur Franz Sekonda'schen Gesellschaft nach Prag, mit welcher er nach Dresden und Leipzig reiste, um sich nie mehr von ihr zu trennen. Am 14. Sept. 1815 feierte er in Leipzig seine 50jährige theatralische Laufbahn als Kriegsrath Dallner in Dienstpflicht und 1824 entschlief er zu Dresden in seinem 80. Lebensjahre. Seine Tochter, verehl. Schirmer (s. d.), folgte ihm einige Jahre darauf. In Ch. ist ein Künstler zu Grabe gegangen, wie es wenige gegeben, der, bei dem vollkommensten Zuhausesein auf der Bühne, beim graziösesten Anstande, mit den scheinbar einfachsten Mitteln mächtig wirkte. In dieser Beziehung steht Ch. selbst über Iffland, der ihn im besten Selbstgefühl gern seinen Lehrer nannte. Von Ch. konnten junge Schausp. lernen, und lernten zum Glück auch, wie Ausdruck der Leidenschaft keiner convulsivischen Mittel bedarf, wenn sie innerhalb ihrer Natur, eben der Natur sich bewegt und hervortritt, sonach immer nur in den Spiegel des Schönen blickt. Trotz der Einfachheit und des besonnensten Mienenspiels brachte er Wirkungen hervor, die überraschend waren, und über den darzustellenden Charakter ein Licht verbreiteten, wie es das kunstreichste Wort nicht hervorzubringen vermochte. Zu des Künstlers Meisterrollen gehörte außer seinem Riccaut, Marinelli, Hofrath Stahl im Hausfrieden, Wardam in Erinnerung, dem alten Klingsberg, Philipp im Carlos, Wellenberger in den Advocaten, Dallner in Dienstpflicht, Präsidenten in Kabale und Liebe, dem alten Moor in den Räubern, Grafen im Puls 2c. ganz vorzüglich noch sein Oldenholm, der nur so und nicht anders dem Geiste des Dichters nach repräsentirt werden konnte. — Aber auch eines leidigen Fehlers müssen wir noch gedenken, der nicht selten die schöne





Harmonie in dem Spiele unsers Künstlers störte: seiner Gedächtnißschwäche, die jedoch keineswegs ihren Grund in einem Mangel an sorgfältiger Erlernung der Rolle hatte, sondern auf einem Naturfehler beruhte, von dem die Annalen des Theaters seiner frühesten Jugend schon sprechen. Sie werden aber auch trotz dem nicht nur das Andenken eines großen Künstlers bewahren, sondern auch den hochachtungswerthen Menschen nicht vergessen, dessen sich seine Zeitgenossen mit Stolz und Rührung bewußt waren. (Z. F.)

**Christiäny** (Antonie, geb. Wunsch), geb. in Hannover 1812, zeigte schon in der frühesten Jugend eine besondere Vorliebe zur Bühne und erhielt unter Holbein's und Marschner's Leitung zu Hannover 1828 eine Anstellung im Chor und für kleine Gesangsparthien. Ihr Talent entfaltete sich in sehr kurzer Zeit, und nach Verlauf des ersten Jahres erregte sie durch ihre liebliche Stimme und natürliche Darstellungsweise allgemeine Aufmerksamkeit. Nach zwei Jahren wurde sie am Hoftheater zu Braunschweig als Soubrette auf drei Jahre engagirt, und gleich in ihren Antrittsrollen wurde ihr reichlicher Beifall zu Theil, den sie sich auch später zu erhalten wußte. 1831 nahm sie Engagement in Cöln an, und erwarb sich auch hier die Gunst des Publikums in der Oper, wie im Schauspiel. 1833 wurde sie in Dessau engagirt, gastirte jedoch vorher am königstädter Theater in Berlin und fand hier so viel Beifall, daß der Commissionsrath Cerf ihr den schmeichelhaftesten Engagementsantrag machte, den sie aber wegen des Engagements in Dessau nicht annehmen konnte. Die Gesellschaft des Dessauer Theaters spielte auch in Altenburg, und hier lernte sie den Herzogl. Altenburgschen Premierlieutnant Christiany kennen, mit welchem sie sich 1834 in Altona ehelich verband. In demselben Jahre gastirte Mad. Ch. an dem Hoftheater in Schwerin, in Lübeck, Schleswig, Flensburg, bei der deutschen Operngesellschaft in Helsingör und Kopenhagen, ferner in Magdeburg, und wurde 1835 als Soubrette und muntere Liebhaberin auf zwei Jahre am Hoftheater zu Cassel angestellt, nachdem sie 4 Gastrollen mit besonderem Beifall gegeben hatte. 1836 wurde sie nach Hamburg zu einem Gastspiel auf Engagement eingeladen, in Folge dessen sie auf 2 Jahre engagirt wurde. Auch hier erwarb sie sich bald einen bedeutenden Ruf und wurde von den Bühnen in Prag und Wien (Hofoperntheater) mit Gastrollenanträgen beehrt. 1838 verließ sie ihr Engagement, trat eine Kunstreise nach Amsterdam an und gastirte 9 mal auf dem deutschen Operntheater daselbst mit dem außerordentlichsten Beifall; dann trat sie in Mannheim, München, Regensburg mit dem glücklichsten Erfolge auf, gastirte mit dem größten Beifall in Lemberg und Laibach, und ist jetzt

auf 3 Jahre an dem Theater an der Wien als erste muntere und naive Liebhaberin und Localsängerin angestellt. Die besondere Vielseitigkeit, heute in der Localposse oder Oper, morgen im Schauspiel zu wirken, macht M. Ch. zu einem sehr verwendbaren Mitgliede; ihre Leistungen im Schauspiel tragen alle das Gepräge der Wahrheit und Natürlichkeit, ihre Stimme besitzt Wohllaut, Volubilität und Annehmlichkeit; ihr jugendliches Aussehn auf der Bühne, wie ihr Spiel, läßt in Parthien, wie Sabine, Pfefferrösel, Polyxena ꝛc. nichts zu wünschen übrig, so daß sie einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Künstlerinnen einnimmt. (A.)

**Christl**, 1) (Franz), geb. zu Bruchsal 1758 und gest. als Mitglied der Böhm'schen Gesellschaft 1791 zu Heidelberg. Er spielte erste zärtliche Väter und Charakterrollen, namentlich den Lear, alten Moor, Andreas Doria in Fiesko ꝛc. mit allgemeinem Beifall. Ganz ausgezeichnet soll er als König in Hamlet (gewiß ein höchst seltener Fall!), gewesen sein. 2) Dessen Sohn, trat in die Fußtapfen des Vaters, und war, wie wir aus eigener Anschauung berichten können, ein achtungswerther Künstler. Von seinen frühern Lebensverhältnissen wissen wir nur, daß er 1803 unter der Direction der Maria Vanini zu Neuburg an der Donau engagirt war, wo er den Oberförster in den Jägern spielte. Diese Rolle sahen wir 1813 von ihm auf der Bamberger Bühne (deren Unternehmer er später — 1823 — ward) sehr würdig darstellen. Ch. entwickelte überhaupt in Väter- und Anstandsrollen ein bedeutendes Talent, vorzüglich verdient aber sein Felseck im Fridolin genannt zu werden, den wir nie besser gesehen zu haben uns erinnern. Störend war sein ihm oft ungetreues Gedächtniß, ein Fehler, der auch seinem Vater schon zum Vorwurf gemacht wurde. Nicht zu übersehen ist die Bemerkung: daß Ch. mit dem obengenannten Namensverwandten Christ, sowohl der äußern Gestalt, als dem Spiele nach, eine auffallende Aehnlichkeit hatte, selbst bis auf die Schattenparthie des Memorirens, über die sich E. T. W. Hoffmann, der 1813 ebenfalls in Bamberg lebte, in ein paar Distichen aussprach, die in Z. Funck's Buche über Hoffmann S. 50. aufgezeichnet stehen. (Z. F.)

**Christus-Orden.** Ein röm. und portug. Ritterorden, ging aus dem Templerorden hervor und hat ganz dessen Tendenz und Ziel. Als Portugal sich der vom Papste 1312 verfügten Aufhebung des Templerordens widersetzte, einten sich beide Mächte über die Umschmelzung desselben in den Ch.-O., der seitdem vom Papste, wie vom König von Portug. vergeben wird und sich nur darin unterscheidet, daß er in Rom ein allgemeiner, an In- und Ausländer jeden Standes zu verleihender Orden ist, während er in Portugal





nur dem militärischen Verdienste und dem Adel gebührt. Ordenszeichen in beiden Staaten: ein goldenes, rothemaillirtes, durchbrochenes Christuskreuz mit zackigen Enden. Die röm. Ritter tragen es an ponceaurothem Bande um den Hals; bei den portug., in 3 Classen getheilt, wird es von den Großkreuzen an dreifach goldener Kette, über die linke Schulter gehend, auf der rechten Brust getragen; das Kreuz ist dabei in einem goldenen Ordenssterne enthalten; die Commandeurs tragen wie die röm. Ritter das Kreuz, jedoch mit dem Stern, um den Hals, die Ritter aber nur das Kreuz am Knopfloche. In Portugal haben die Ritter bei feierlichen Gelegenheiten eine besondere Ordenstracht, die der der Templer ähnlich ist. (B. N.)

**Chromātisch** (griech. Musik), wörtlich farbig, schon bei den Griechen die Bezeichnung des Klanggeschlechtes, welches aus zwei halben Tönen und einer kleinen Terz bestand; der Name entstand durch den Umstand, daß man die Noten mit bunter Dinte schrieb. Jetzt sind alle Töne chr., die aus einer der 7 ursprünglichen Tonstufen durch Erhöhung oder Erniedrigung abgeleitet werden. Eine ch.e Tonleiter oder Tonreihe ist demnach die Folge dieser Tonstufen mit den dazwischen liegenden Halbtönen in auf- oder abwärts gehender Ordnung. Ein ch.s Ton- oder Klanggeschlecht ist in unserer Musik außer der Tonleiter nicht vorhanden, indem wir nur ein diatonisches Tongeschlecht anerkennen. (7.)

**Chrōnik.** Mehrere für die Bühne und ihre Interessen bestimmte deutsche Zeitschriften führten bereits diesen Titel, den in neuester Zeit die in Leipzig von L. v. Alvensleben begründete, bei Sturm und Koppe erscheinende Theaterchronik noch führt. Dem Titel entsprechend, ist sie ein Verzeichniß dessen, was die deutschen Bühnen im Allgemeinen und deren Mitglieder einzeln leisten. Vollständigkeit der Repertoire sämmtlicher Bühnen ersten Ranges wäre besonders wünschenswerth, scheint aber nicht erreicht werden zu können. Dagegen liefert diese Zeitschrift vieles Beachtenswerthe für das sociale und pecuniäre Interesse der Schausp., verbindet auch ein Theatergeschäftsbureau mit ihrer Wirksamkeit, durch welches Engagements gesucht und abgeschlossen werden können. Eigentliche Belehrung oder das Besprechen höherer künstlerischer Interessen zieht die Theaterchr. nicht in den Kreis ihrer Thätigkeit. Unangenehm berühren den wohlmeinenden Leser häufig boshafte Recensionen, gereizte Erwiderungen, überhaupt das anekelnde Treiben der Federkriege. Das bereits 7jährige Bestehen der Zeitschrift spricht für die Theilnahme, welche sie bei den Bühnen Deutschlands findet. (L. S.)

**Chrōnos** 1) (Myth.), s. Saturn. 2) Eigentlich die

Zeit. Davon Chronologie, die Wissenschaft der Eintheilung der Zeit, Zeitrechnung. (K.)

**Chronomēter** (Musik), eine vom Hofmechaniker Mälzel in Wien erfundene Maschine zur Abmessung der musikalischen Bewegung; sie besteht aus einer aufrecht stehenden Tafel, an welcher, durch Räderwerk getrieben, sich ein Pendel schwingt, welchem durch Auf- oder Abwärtsschieben des Bleigewichts eine schnellere oder langsamere Bewegung gegeben werden kann, die dann das Tempo bestimmt. Die Gradtafel des Ch. geht von 50—160 und ist auf die astronomisch-richtige Zeiteintheilung begründet, so daß die Maschine absolut anwendbar ist. Findet man demnach in Partituren und dergl. die Bezeichnungen: M. M. (Mälzel's Metronom) 𝅗𝅥 = 50, so heißt dies: eine halbe Note soll so lange dauern als ein Pendelschlag, wenn das Gewicht auf 50 steht; oder Mlzl. (Mälzel) 𝅘𝅥 = 100 heißt, ein Viertel soll so lange währen als ein Pendelschlag, wenn das Gewicht auf 100 steht; oder M. (Metronom) 𝅘𝅥𝅮 = 160 heißt, ein Achtel dauere so lange, als ein Pendelschlag auf 160 u. s. w. Vgl. Weber's Theorie der Tonkunst, Schilling's musik. Lex. rc. (7.)

**Chrysomāllus** (Myth.), der goldne Widder, den Phrixus und Helle von ihrer Mutter Nephele zur Flucht vor ihrer Stiefmutter Ino erhielten. Nachdem Helle in den Hellespont gestürzt, Phrixus aber glücklich von ihm nach Kolchis geleitet worden war, hing er das goldne Fell im Haine des Mars auf. Dieses Fell war das Ziel des Argonautenzuges (s. Jason). Sein Andenken hat sich bis auf unsere Tage im Namen des Ordens des goldnen Vließes (s. d.) erhalten. (F. Tr.)

**Chytra**, der dritte Tag der Anthesterien in Athen oder des Festes, an welchem der Wein gekostet wurde; so genannt, weil an demselben Gefäße mit Früchten umhergetragen und dem unterirdischen Hermes ein Opfer dargebracht wurden. Es lag in der Natur dieses Festes, daß an demselben tüchtig getrunken wurde, und zwar nach der Trompete und unter mancherlei Scherzen und Possen, indem z. B. der Trinkende auf einem Schlauche stand und Witze riß. Eine der vornehmsten Magistratspersonen, der Archon Basileus, unter dem das Cultwesen stand, theilte die Preise dafür aus. Die Sclaven waren von dem Feste nicht ausgeschlossen, und dasselbe wurde besonders durch dramatische Spiele verherrlicht. (W. G.)

**Ciamberlūk** (Gard.), der Rock des türkischen Kaisers (Sultan), der bei Audienzen und sonstigen Feierlichkeiten von den höchsten Beamten geküßt wird. (B.)

**Cibber** 1) (Colley), wurde 1671 in London von wohlhabenden Eltern geb. Sein Vater, ein Bildhauer aus Hol-





stein, ließ ihn studieren, willigte aber in den Wunsch Colley's Soldat zu werden. Durch die Beschwerden einer Campagne wurde seine Vorliebe für den Soldatenstand abgekühlt, dagegen eine andere für die Bühne durch den wiederholten Besuch der damaligen Theater im militärischen Gefolge des Herzogs von Devonshire angefacht. — Rasch entschlossen, betrat er 1689 das Theater Drurylane. Sein erster Versuch fiel eben nicht ermuthigend für ihn aus; er hatte eine Rolle im Trauerspiel gewählt, zu der ihm Figur, Organ und Anstand fehlte; schon wollte er die neue Laufbahn wieder aufgeben, als der Rath des Schausp.s Goodman ihn auf einen zweiten Versuch im Lustspiel führte. Dieser gelang auf das Unzweideutigste und nun war C's. Zukunft entschieden. In den alten Murrköpfen (grims) und verliebten alten Gecken leistete er Ausgezeichnetes. Eigentliche Bedeutung für die engl. Bühne gewann er aber erst, als er anfing für das Theater zu schreiben. Die Stücke: Love's last shift, The careless husband und Non juror (1717), welchen er Molière's Tartüffe nachbildete, verschafften ihm allgemeine dichterische Geltung, die zwar stets von Pope bekämpft wurde, der besonders feindlich gegen ihn auftrat, als C. 1730 zum gekrönten Poeten (poet laureat) ernannt wurde. 1711 wurde er Miteigenthümer des Drurylane=Theaters, welches er bis 1731 führte, dann sich wohlhabend und geachtet in das Privatleben zurückzog und 1757 allgemein bedauert starb. Von seinen 25 Stücken, die theils Originale, theils Bearbeitungen franz. und span. Stücke waren, haben sich einige bis jetzt erhalten und werden mit den nöthig gewordenen Abkürzungen stets gern gesehen. Werthvoll für alle Zeit ist aber seine Apology of my life, welche eine vortreffliche, meist auf eigene Anschauung gegründete Geschichte des engl. Theaters bis zur Erscheinung Garrick's enthält. 2) (Theophilus), Sohn des Vor., wurde von seinem Vater schon in der Jugend für das Theater bestimmt und erhielt zu diesem Zwecke eine vortreffliche Erziehung. Unter der Leitung des Vaters betrat er in vortheilhaften Rollen die Bühne, zeigte auch natürliche Befähigung, aber sein Hang zur Verschwendung und Liederlichkeit entfremdete ihn trotz einigem Erfolge der Kunst und führte ihn stets auf Irrwege. Selbst seine vortreffliche Gattin (s. Susanna) vermochte nicht, ihn für ein geregeltes Leben zu gewinnen. So erreichte er nie, weder als Dichter noch als Schausp. seinen Vater, dem er vielen Kummer machte. Eine lange Gefangenschaft, in Folge leichtsinniger Schulden, verleidete ihm den Aufenthalt in London und er ging daher 1757, als sein Vater gestorben war, nach Dublin. Auch dort setzte er sein regelloses Leben fort und ertrank auf der Rückfahrt nach England 1758 während eines

Sturmes an den schottischen Küsten. 3) (Susanna Marie), Schwester des Componisten Arne (s. d.) von dem die Nationalhymne Rule Britannia herstammt, wurde 1716 geb., widmete sich wegen Dürftigkeit der Bühne und debütirte 1734 am Drurylane-Theater in London; 1735 heirathete sie den Vor. Sie war eine ebenso ausgezeichnete Sängerin als Schausp. und glänzte besonders in den Opern ihres Bruders. Daß ihre Ehe eine sehr unglückliche war, haben wir schon erwähnt; sie endigte mit Scheidung, worauf S. ganz zum Trauerspiel überging und 1766 an einer, allen Aerzten unerklärlichen Krankheit starb. (L. S.)

**Cibōrium** (Requis.), ein großer meist silberner und vergoldeter Kelch mit Deckel, in welchem die consecrirten Hostien in der kath. Kirche aufbewahrt werden. Wenn der Priester einen Sterbenden oder Verurtheilten das Abendmahl reicht, so wird die Hostie im C. an das Krankenbett oder ins Gefängniß getragen. (B.)

**Cid** (eig. Don Ruy [Roderich] Diaz, Graf von Vivar, mit den Beinamen der Cid [Herr] und Campeador [Kampfheld] ohne Gleichen.) Geb. 1026, st. 1099. Ausgezeichneter Held in den Kämpfen der Christen gegen die maurische Herrschaft in Spanien. Sein Verhältniß zur Ximene, sein Roß Babieca, wie überhaupt seine vielen romantischen Kriegsabenteuer, sind bekannt und gefeiert durch eine Menge span. Romanzen, von denen Herder 70 in trefflicher Bearbeitung — die neueste Ausgabe mit Neureuther'schen Illustrationen, — bei den Deutschen eingebürgert hat. Corneille's meisterhaftes Drama, welches der Ausgangspunkt der franz. Tragödie überhaupt geworden ist, trägt Cid's Namen und erwarb dem Dichter den Beinamen le Grand. (M.)

**Cienfuēgos** (Don Alvarez Nicasio), beachtenswerther span. Dichter der neuesten Zeit, studirte zu Salamanca die Rechte, redigirte hierauf mehrere Zeitschriften und bekam eine Anstellung im Departement der auswärtigen Angelegenheiten. Seine meist dram. Dichtungen sind correct und elegant geschrieben und zeichnen sich durch Erhabenheit und tiefes Gefühl aus. In Allen ist die Einheit der Handlung streng befolgt. Die beste ist seine Condessa de Castilla. Seine gesammelten Poesias erschienen zu Madrid 1798. C. starb 1809 als Staatsgefangener in Frankreich. (R. S.)

**Cīliax.** betrat unter Carl Döbbelin in Mageburg 1795 zum ersten Male die Bühne als Gafforio im König Theodor von Venedig, und hatte das Glück, sogleich zu gefallen, wozu ihm seine schon damals kräftige Tenorstimme, verbunden mit einem ziemlich unbefangenen Spiel, verhalf. Nachdem er sich auf mehrern Provinzialbühnen, namentlich zu Danzig, Elbing, Marienwerder, weiter ausgebildet, und hier die





ersten Tenorparthien (1806—12) sang, vervollkommnete er sich zugleich so sehr im Spiel, daß er auch das Fach der ersten Liebhaber und Bonvivants auszufüllen wußte. Er erhielt bald hierauf einen Ruf nach Petersburg, wo er noch gegenwärtig sich befindet und durch seine umfassenden musikalischen Kenntnisse, auch außer der Bühne, als tüchtiger Musiklehrer wirken soll. (Z. F.)

**Cilĭcium** (Gard.), 1) das aus grobem ziegenhärenem Tuche gefertigtes Oberkleid der altrömischen Bauern und Schiffer. 2) Das härene Gewand der Büßer und Einsiedler, welches sie auf dem bloßen Körper tragen. 3) Ein Gürtel von Draht mit nach innen gekehrten Spitzen; wurde in den Klöstern entweder freiwillig zur Büßung oder als Strafe für Insubordinationsfehler auf dem bloßen Leibe getragen. (B.)

**Cimarōsa** (Domenico), geb. zu Neapel 1755, war der Sohn eines armen Schusters, der ihn für das Bäckerhandwerk bestimmte. Der Sänger Aprile, den er als Lehrling oft beim Unterricht belauschte, entdeckte sein musikalisches Talent, nahm sich seiner an und brachte ihn in das Conservatorium della Pietà, wo er den ersten Grund zu seiner Bildung legte, die er später unter Sacchini's Leitung vollendete. Kaum 20 Jahre alt debutirte er als Componist mit den Opern: Sacrificio di Abramo und Olimpiade mit großem Erfolge; diesen folgten die Opern: il pittore Parigino und l'Italiana in Londra, die C's. Ruf in ganz Italien verbreiteten. 1784 ging er nach Florenz und arbeitete ausschließlich für das dortige Theater; seine Opern überschritten indeß die Alpen und wurden in Deutschland mit dem größten Beifall aufgenommen. 1787 folgte er einem Rufe nach Petersburg, wo seine neuesten Opern: le Trame deluse und il Fanatico burlato die glänzendste Aufnahme fanden. 1791 kam er an Salieri's Stelle nach Wien, wo sein Matrimonio segreto, eines seiner besten Werke, mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. 1793 kehrte er nach Neapel zurück und schrieb hier noch die Opern: l' Amore constante, l' impressario in angustie, i nemici generosi, l' imprudente fortunato, il credulo, la ballerina amante, Gianina et Bernardone, il matrimonio per raggiro, Penelope, gli Orazj e Curazj und Artaserse nebst einigen trefflichen Intermezzi. Als die Revolution in Neapel ausbrach, erfaßte C. dieselbe mit leidenschaftlicher Glut, wurde nach dem unglücklichen Ausgange derselben verfolgt, ergriffen und zum Tode verurtheilt, durch königl. Begnadigung aber zu lebenslänglicher Gefängnißstrafe bestimmt. Er wurde zwar aus dem Kerker durch Vermittelung hoher Gönner befreit und ging nach Venedig, starb aber daselbst in Folge der erlittenen Mißhandlungen schon 1801.

Außer den genannten Opern schrieb C. deren in der ersten Periode seiner Wirksamkeit noch über 25, die nicht allein in Italien, sondern zum Theil auch in Deutschland das Publikum entzückten. Wie selten ein Componist einte C. die gründlichste Kenntniß der Musik mit wahrhaftem Genie und unermüdlichem Fleiße; eine unendliche Fülle lieblicher Melodien stand ihm zu Gebot und besonders seine komischen Opern sind voll der heitersten Laune und überraschendsten Ideen. Wie genau er die Menschenstimme kannte und wie trefflich er sie zu benutzen wußte, zeigen seine reinen und anmuthigen Gesangspartieen; seine Orchestration ist schwungvoll und mannigfaltig, ohne jemals an Ueberladung zu leiden. Noch heute zieren C's Opern die ital. Repertoires und auch in Deutschland werden seine: heimliche Ehe u.s.w. noch immer mit Vergnügen gehört. Als Mensch war er gerade, bieder, bescheiden und liebenswürdig, erglühend für alles Große und Gute. Seine Büste prangt zu Rom neben Sacchini und Paesiello. Vgl. Gallerie der Tonkünstler, Jahrg. 18 u. 19. Schilling's Universal-Lex., Bd. 2. (3.)

**Cincinnātus-Orden.** Ein militär. Orden, begründet 1783 von mehreren amerik. Officieren zur Erinnerung an den eben siegreich bestandenen Befreiungskampf; der Zweck des Ordens war, die eben errungene Freiheit zu bewahren und zu befestigen. Der gesunde Sinn des amerik. Volkes jedoch, der keine Art aristokratischer Auszeichnung duldet, begrüßte die neue Einrichtung mit Spott und Verachtung, und so kam der Orden gar nicht auf. Nur wenige Auslän-der, die ihn erhalten hatten: Kosciuszko, Lafayette u. A., trugen ihn bis zu ihrem Tode. Ordenszeichen: eine goldene Medaille, die an dunkelblauem, weißgerändertem Bande auf der Brust getragen wurde; auf der einen Seite sah man die 13 Sterne Amerikas, auf der andern das Bild des Cincinnatus am Pflug, wie ihm drei Senatoren die Attribute der höchsten Gewalt überreichen. (B.)

**Cīngulum** (Gard.), so v. w. Gürtel; besonders die dicke weiße mit zwei Quasten versehene Schnur, womit der kath. Priester die Alba umbindet. (B.)

**Circe** (Myth.), eine berühmte Zauberin von ausgezeichneter Schönheit auf der mythischen Insel Aeäa. Sie vermochte durch Berührung mit ihrem Zauberstabe Menschen in Thiere zu verwandeln, eine Kunst, welcher nur Ulysses zu widerstehen vermochte, der zugleich die Zauberin selbst durch Liebe bezwang und ein Jahr lang bei ihr verweilte; sie spielt eine Hauptrolle in der Odyssee. Jetzt nennt man ein durch Schönheit und schmeichelnde Rede unwiderstehliches Frauenzimmer C. (F. Tr.)

**Circulār** (Theaterw.), ein Umlaufschreiben, eine offene





Zuschrift der Direction an alle oder einen Theil der Mitglieder einer Bühne; sie wird vom Theaterdiener den Mitgliedern gezeigt, um sie mit einem ungewöhnlichen Umstande bekannt zu machen, als z. B. einer plötzlichen Abänderung der Vorstellung, Zusätzen zu den bestehenden Gesetzen, plötzlicher durch Unglücksfälle veranlaßten Kündigung aller Contracte u. dgl. Zur größern Sicherheit, daß der Inhalt eines C.s jedem Betreffenden bekannt sei, verlangt man die Unterschriften der Mitglieder. Die Austheilung, Collecten ꝛc. (s. d. Art.) sind keine C.e. (B.)

**Circus** und **Circēnsische Spiele** (a. Bühne). Es ist in dem Art. Amphitheater bereits erwähnt worden, daß Rom mehrere Cirken besaß. Der bedeutendste darunter war der Circus maximus, ein ungeheures Oblongum, von 9331 Fuß Länge und 2187 F. Br, dessen eine Seite in einen Halbkreis endete. Die Sitze, welche an den beiden langen Seiten des C. hinliefen und von den Kaisern streng nach der Ordnung der bürgerlichen Classen gesondert waren, da man sich in der Republik an eine solche nicht gebunden hatte, vermochten an 350,000, nach den geringsten Angaben an 200,000 Zuschauer zu fassen. Unter den Sitzreihen befanden sich die Gewölbe zur Aufbewahrung der wilden Thiere. An dem einen äußersten, dem Halbkreise gegenüber befindlichen Ende waren 3 Altane, deren mittelster die kaiserl. Loge (das Cubiculum principis) bildete. An dieser Seite befanden sich, rechts und links von dem mittleren Balcon (Maenianum) und dem darunter befindlichen Haupteingange (Ostium) 6 Hallen oder carceres, die Schranken, aus denen die Rennpferde auf ein gegebenes Zeichen hervorstürzten. Mitten durch die Area des C. lief eine mit Obelisken, Pyramiden und Altären geschmückte 12 Fuß breite und 4 Fuß hohe Mauer, spina genannt, mit drei kegelförmigen Thürmchen (melae) an jeder Seite, um welche die Einfahrt geschah. Aus diesen Einrichtungen, welche uns hier nur anzudeuten erlaubt ist, sieht man, daß dieses ungeheuere Gebäude, zu dem schon Tarquinius Priscus den Grund gelegt hatte, Andere aber bis auf Constantin stets hinzufügten, vorzugsweise den Wettfahrten gewidmet war, weshalb Plutarch im Paullus Aemil. es geradezu eine Rennbahn nennt. Und in der That machten die Wettfahrten stets den vornehmsten Bestandtheil der Circensischen Spiele aus, die am glänzendsten an dem Feste „der großen Götter" zwischen dem 4. und 14. Sept. gefeiert wurden. Dies waren die s. g. großen Spiele (ludi magni). Nach einem prachtvollen Aufzuge, voran die Bildnisse der Götter und vergötterten Kaiser auf Wagen von Löwen, Elephanten und dergl. Thieren gezogen, Circuspferde von Knaben geführt, die adelige Jugend zu Pferde

im Schmuck der Waffen, sämmtliche obrigkeitliche Personen und Priester der Stadt, der Senat und die Ritter, die Rennwagen nebst den Lenkern, Chöre von Musikern und Tänzern in violetten Kleidern mit messingenen Gürteln, Schwertern und Spießen, Silenen und Satyrn, Opferdiener mit ihren Geräthen, die Haruspices und die Opferthiere u. s. w., ein Schaugepränge, dem nicht unähnlich, wie wir es in dem Art. alte Bühne von den Alexandrinischen Pompen dargestellt haben, wurden die Spiele mit dem Rennen zu Pferde und Wagen eröffnet. Die Wagenführer finden wir, ohne daß sich der Ursprung hievon nachweisen ließen, in vier Parteien getheilt die gesetzlich anerkannt waren. Jede Partei machte 6 Fahrten an einem Tage, 3 des Morgens, 3 des Nachmittags, jede Fahrt aber in 7 Umläufen, so daß an einem Tage 24 Fahrten gehalten wurden und über 100 Wagen liefen. Auf das Wettrennen folgten die gymnastischen Spiele, welche bei den Römern in Laufen, Faustkampf und Ringen, selten im Sprung und Werfen des Discus bestanden; hierauf das von adeligen Jünglingen zu Pferde ausgeführte trojanische Spiel, dann die beliebten Thierhetzen, von denen schon unter dem Art. Amphitheater die Rede gewesen ist und Darstellungen von Land- und Seetreffen (Naumachien); zum Behuf der letzteren wurde die Area des C. unter Wasser gesetzt. Die Geschichte der röm. Kaiser ist voll von der Eifersucht und den Kämpfen der obigen Parteien, wie von der Leidenschaftlichkeit, mit welcher Hof und Volk Theil an denselben nahmen: man kann wohl sagen, daß das stürmische Leben des röm. Forums früherer Zeiten damals in den C. übergegangen war. Diese Partheiwuth wanderte mit dem Hofe nach Constantinopel und raste toller im dortigen Hippodromos; keine Kämpfe politischer Parteien haben einen Staat so zerrüttet, wie die in ihrem Ursprunge so kindischen, in ihren Folgen so furchtbaren der „Blauen" und „Grünen", das oström. Reich. Mehrere Jahre nach dem Aufstande Nika, in welchem 30,000 Grüne ermordet wurden und welcher den schönsten und größten Theil von Constantinopel in Asche gelegt hatte, stand die Rennbahn leer, aber mit den Spielen begannen auch die Reibungen der Partheien wieder. (W. G.)

**Cirque olympīque** (Théâtre du), ein für equilibristische und derartige Vorstellungen besonders eingerichtetes Theater in Paris (s. d.).

**Cis** (Musik), das durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhete C., fällt in unserm Systeme mit dem Tone Des zusammen.

**Ciscis** (eig. Cisis. Musik), das um zwei halbe Töne erhöhete C, fällt mit dem Tone D zusammen. Das C. wird durch ein großes oder Doppelkreuz (✕) vor dem C bezeichnet.





**Cisdur** (Musik), wird als Grundtonart nicht gebraucht, da sie 7 Kreuze als Vorzeichnung erforderte, die das Notenlesen ungemein erschweren würde.

**Cismoll** (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems, bei welcher Cis den Grundton bildet und die 4 Kreuze, vor c d f und g als Vorzeichnung hat. Diese Tonart ist zum Ausdruck der Klage, der Sehnsucht und des brünstigen Verlangens sehr geeignet. (7.)

**Cisterciënser u. -innen** (Bernhardinerinnen), ein geistl. Orden, gestiftet 1098 von dem Benedictiner-Abt Robert zu Cisteaux in Burgund; er breitete sich sehr schnell aus, war Anfangs den Bischöfen untergeben, bildete jedoch später einen eigenen Mönchsstaat, der nur dem Papst untergeben war. Die Regel des Ordens war die des heil. Benedict. Jetzt ist der Orden, der auch eine große Zahl Nonnenklöster zählte, bis auf wenige Klöster in Spanien und Italien verschwunden. Ordenstracht: für beide Geschlechter weiße Gewänder mit engen Aermeln, schwarze Scapuliere, Schleier und Gürtel. Beim Ausgehen einen langen schwarzen Mantel. (B. N.)

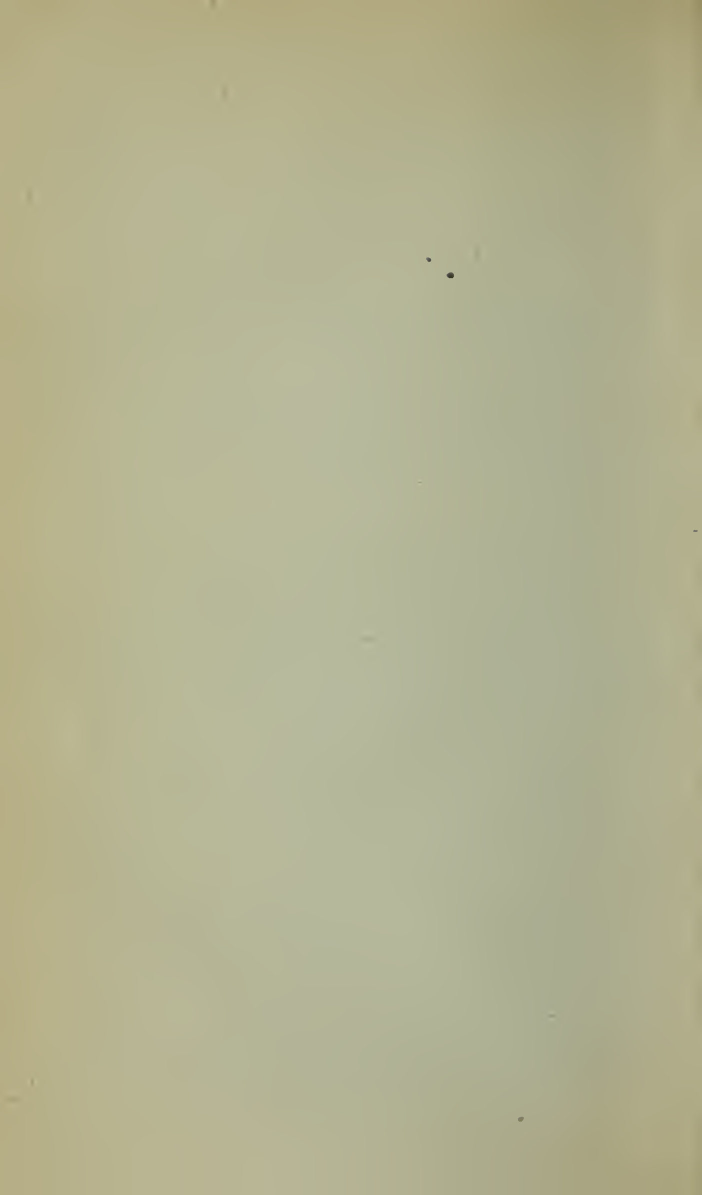
**Civilverdienst-Orden.** Ein Orden zur Anerkennung bürgerlicher Verdienste. Es gibt deren bis jetzt fünf: 1) Der baiersche (C. V. O. der baier. Krone), gestiftet von König Maximilian 1808; er zerfällt in 3 Klassen und adelt seine Besitzer. Ordenszeichen: Ein weißes achteckiges Kreuz mit einem Eichenkranz umgeben und einer Krone bedeckt an blau und weißem Bande, vorne sind blau und weiße Rauten mit einer Krone und der Umschrift: Virtus et honor, hinten das Brustbild und der Name des Stifters. 2) Der niederländische (C. V. O. vom niederländ. Löwen), gestiftet von König Wilhelm 1815; er hat 4 Klassen, von denen die Inhaber der beiden letzten Brüder genannt werden und Jeder 200 Fl. jährlich beziehen. Ordenszeichen: ein weißemaillirtes Kreuz, mit 8 goldenen Spitzen; auf der einen Seite, ein W. und das Motto: Virtus nobilitat; auf der andern den Löwen mit den niederländ. Pfeilen zeigend, beides unter einer goldenen Krone; das Band ist orangefarben mit dunkelblauen Streifen. 3) Der portugiesische (C. V. O. des heil. Jacob), gestiftet 1170 zur Verpflegung der Pilger, breitete sich auch in Spanien aus und blühte bis 1789 als geistl. Orden; als solcher besteht er in Spanien noch fort, in Portugal wurde er von der Königin Maria in den C. V. O. umgeschaffen, der 3 Klassen zählt. Ordenszeichen: ein rothes Christuskreuz, dessen obere und Seitenspitzen sich blumenartig enden, an violettem Bande; die zwei ersten Klassen tragen außerdem einen silbernen Stern auf

der linken Brust und ein rothes Herz über dem Kreuze. 4) Der sächsische, vom König Fried. August 1815 gestiftet und aus 3 Kl. bestehend. Ordenszeichen: ein weißes Kreuz, worauf vorne das sächs. Wappen und der Name des Stifters, hinten ein Eichenkranz und die Worte: Für Verdienst und Treue; es wird am grünen Bande getragen. Die 1. Kl. trägt einen silbernen Stern auf der linken Brust, der ebenfalls die letztere Inschrift führt. 5) Der würtembergische, gestiftet 1806 vom König Friedrich I.; er zählt 3 Kl. und adelt seine Besitzer. Ordenszeichen: ein weißes Kreuz mit dem Namen des Stifters und dem Motto: Bene merentibus, es wird an schwarzem, gelbeingefaßtem Bande getragen; die 1. Kl. trägt außerdem einen goldenen Stern auf der linken Brust. (B. N.)

**Clāīre obscūre** (Malerei), helldunkel; eine eigenthümliche Färbung einzelner Parthien eines Bildes, die blos als Lichtwirkung erscheint und das Auge magisch fesselt. Correggio war der größte Meister in dieser Gattung der Malerei. (R.)

**Clairon** (Hippolyte-Claire de la Tude), geb. zu Condé 1723 während des Carnevals; als Siebenmonatskind fürchtete man für ihr Leben und ihre Großmutter eilte mit ihr, um wenigstens ihr Seelenheil zu retten, zur Kirche, die sie jedoch verschlossen fand. Im Pfarrhause wurde ihr die Nachricht, daß sich sowohl der Pfarrer, als Vicar, bei einem der Notabeln zur Maskenfeier befänden. Man eilte dorthin, und bei der Dringlichkeit der Sache entschlossen sich die Diener des Herrn, als Arlequin und Gilles (eine Art Pierrot) gekleidet, die heilige Handlung vorzunehmen. Die Violinen mußten pausiren, eine silberne Schüssel, Salz u. s. w. wurden herbeigeholt und zwischen zwei Contretänzen wurde die nachmalige Königin von Carthago getauft. Dem. Dumesnil, ihre geborne Gegnerin, streitet zwar gegen dieses allerdings sehr burleske Factum an; aber sie hatte es sich ja überhaupt zum Thema gemacht, den Memoiren der C. Wort für Wort zu widersprechen. Nicht allein durch diese Zufälligkeit gehörte die C. (Diminutiv von Claire) de facto der Bühne an: Gedächtniß, Receptivität des Verstandes, Nachahmungstalent u. s. w. zeichneten sie schon als Kind aus. Ihre Erziehung wurde sehr vernachlässigt, und im 11. Jahre konnte sie kaum lesen; ein Zufall machte sie über ihren künftigen Beruf klar. Sie konnte aus dem bescheidenen Stübchen ihrer Mutter in die Fenster der gegenüberwohnenden Mad. Dangeville (berühmten Schausp.in) sehen und deren Tanzübungen und Unterrichtsstunden in Stellungen u. s. w. beobachten. Sie fühlte, nach täglichen Versuchen, Geschick zu dem allen









in sich, und als sie den Beruf ihrer Nachbarin erfuhr, nahm sie einen gleichen für sich in Anspruch. Endlich zu der Erlaubniß gelangt, einigen theatralischen Vorstellungen beiwohnen zu dürfen, stimmte sie ihre Umgebung durch die Wahrheit, mit der sie alle Schausp. nachahmte, zu ihrer Ansicht, und erklärte auch, keinem andern Stande angehören zu wollen, wozu die Einwilligung ihrer Mutter nur mit Mühe erfolgte. In der Isles des Esclaves, auf dem Theater Italien, betrat sie (1736) die Bühne, aber die beifällige Aufnahme ließ den Arlequin der Truppe als zärtlichen Vater für seine Tochter fürchten, und er verhinderte ihre Anstellung zu C's. Glücke, denn sie ging nun nach Rouen, wo sie, bei einer sehr ausgebreiteten Beschäftigung, vier Jahre blieb. Im Trauerspiele, Lustspiele, wie in der Oper beschäftigt, wurde sie nach Paris berufen und als Sängerin in der Académie royale de musique angestellt. Trotz eines entschiedenen Erfolges, dachte sie schon nach 4 Monaten darauf, der Oper zu entsagen und schloß einen Vertrag mit dem Théâtre français ab, wohin der Instinct sie trieb; sie erhielt das Soubrettenfach, man hatte ihr aber, wie damals üblich, ebenfalls ein Plätzchen in der Tragödie eingeräumt, und die muthige C. bestand darauf, mit der Phädra, dieser Glanzrolle der Dumesnil, zu beginnen; der Erfolg rechtfertigte ihren Muth und bald feierte sie als Dorine in Tartüffe einen gleichen Triumph; sie siegte durch Wahrheit, Schönheit und durch das klarste Verständniß ihrer Aufgabe, und Voltaire sagte von ihr: „sie hat im Tone der Stimme, was die Dumesnil im Herzen.“ Stolz von Natur, gelangen ihr Rollen wie: Phädra, Zenobie, Monomime, Dido (von der sie K ö n i g i n v o n C a r t h a g o genannt wurde), und vor allen M e d e a am vorzüglichsten. In Bezug auf ihren Charakter kann man wohl sagen, daß hier Lob und Epigram gleichen Schritt hielten; mit ihrem zügellosen Stolze, ihrem Ehrgeize und ihren Anmaßungen war sie die Geißel ihrer Collegen. Der vergebliche Kampf der Stolzen, die Excommunication der Geistlichkeit, von ihrem Stande abzuwenden, und ihre Weigerung, mit dem Schausp. Dubois wieder aufzutreten, der eine Schuld abgeschworen hatte, veranlaßten sie, sich von der Bühne zurückzuziehen. Sie war damals 42 Jahre alt und niemals betrat sie wieder die öffentlichen Theater. Als sie auf Voltaire's Haustheater in Fernay die Electra spielte, rief dieser in seiner Bewunderung aus: „Das ist nicht mein Werk, es ist das i h r e!“ 1773 ging sie an den Hof des Markgrafen von Anspach und spielte dort die Rolle einer Marquise von Pompadour, ohne jedoch den Fluch des Landes, wie jene, auf sich zu laden. 17 Jahre blieb sie in Anspach, war die Wohlthäterin aller nützlichen Anstalten, half mit dem Ihren wo sie konnte, ver-

lor aber vielleicht eben deshalb, oder gerechter Vorwürfe wegen, die sie dem Markgrafen machte, seine Gunst. Sie kehrte 1791 nach Paris zurück und starb dort 1803 in Dürftigkeit. 1837 wurden ihre Reste mit Gepränge nach dem Kirchhofe Père la Chaise gebracht, wo ein passendes Denkmal ihre Ruhestätte ziert. Ihre Memoiren sind unterhaltend und oft lehrreich, und Dem. Dumesnil hat mit ihren Entgegnungen mehr sich, als der C. geschadet. 1839 ist ein Vaudeville unter dem Titel: Mlle. Clairon in Paris mit Beifall gegeben worden, und mehrere Anecdoten, Witzworte u. s. w. der Königin von Carthago, sind sehr geschickt wiedergegeben; daß sich aber der oder die Verfasser erlaubten, aus dem Markgrafen von Anspach einen Niais zu machen, gehört zu den Unverschämtheiten der franz. Vaudeville-Fabrikanten, die das franz. Publikum, wenn es seine Würde wahrhaft fühlte, nicht dulden sollte. Auch Louis Schneider hat die C. zur Hauptperson einer seiner besten Schauspieler-Novellen gemacht. (C. B.)

**Clajus** (Johann), eigentlich Klay, ein seiner Zeit berühmter Dramendichter und gekrönter Poet; geb. 1616 zu Meißen, starb 1656 als Pfarrer zu Kitzingen in Franken, mit Harsdörfer Stifter des Poetenordens der Pegnitzschäfer. Seine Dramen können mehr als Oratorien oder als Ansätze zu einem Oratorium gelten, die, dem damaligen Zeitgeschmacke gemäß, dem Inhalte nach dürftig, der Sprache nach schwülstig, und eben so blumenreich, wie platt und plump, oft auch gemein waren. Aber als Curiositäten sind sie merkwürdig genug. Seine geschmacklosen poetischen Freunde ruhmten ihn als einen „wolkenansegelnden" Dichter, und ein Kunstrichter der damaligen Zeit glaubt ihn durch den Ausspruch zu preisen, daß C. bunte Worte machen könne. Seine Dramen, wenn man sie so nennen kann, sind mehr monologisch als dialogisch, von Liedern und Chören unterbrochen, und wurden, durch Instrumentalmusik eingeleitet, als poetische Nachfeier des Gottesdienstes in der Kirche recitirt. Die darin redend aufgeführten Personen wurden immer durch den Poeten selbst durch einige Situationen und Personen betreffende Nachrichten bevorwortet. Seine Stücke sind: Herodes, der Kindermörder, nach Art eines Trauerspiels ausgebildet, Nürnberg, 1645; Engel- und Drachenstreit, ein wunderliches Machwerk, worin, außer dem Dichter und Gott Zebaoth, auch Michael, Gabriel, der Drache, Satans Schildwache, Lucifers Soldaten, die engl. Trompeter u. s. w. mit einander und mehr noch mit sich selbst conversiren; der leidende Christus in einem Trauerspiel vorgestellt, Nürnberg 1645; Freudengedicht der seligmachenden Geburt Jesu Christi zu Ehren gesungen, ein geistliches Singspiel in 3 Aufzügen, voll Schwulstes und





falschen Witzes, aber dadurch merkwürdig, daß damit, wie sich Gottsched ausdrückt, gleichsam der Anfang mit musikalischen Sachen in der Kirche gemacht worden. (H. M.)

**Claque** (Gard.), s. Chapeau.

**Claque** (la) (Theaterw.), von dem franz. Zeitwort claquer klatschen, heißt die Gesammtheit der in einer Vorstellung anwesenden bezahlten Klatscher in Paris. Die C. ist seit ungefähr 15 Jahren ein festes und einträgliches Gewerbe geworden, welches seine Gesetze, seine Vortheile, seinen Einfluß hat. Die meisten Theater in Paris werden von den Actionairen und den Directoren als mercantilische Unternehmungen betrachtet, und daher die C. als eines der Mittel angewendet, diesen Unternehmungen die Gunst des Publikums zu erhalten. Da man sah, daß ein Stück oder ein Schausp., der viel applaudirt wurde, mehr gefiel und einträglicher wurde, so organisirte man jene Klatscher, die bisher nur aus Vorliebe für einen Dichter oder Schausp., vielleicht auch aus Dankbarkeit für ein erhaltenes Freibillet geklatscht, gab ihnen beständiges freies Entrée, bezahlte sie außerdem und deutete ihnen schon in den Proben diejenigen Stellen an, wo sie zuerst klatschen und dadurch das Publikum zum Applaus animiren sollten. Auf diese Speculation fußend, errichtete ein gewisser Sauton im Jahre 1820 ein förmliches Bureau, das er „Assurance des succès dramatiques" nannte und nun das ganze Unwesen der C. in ein bestimmtes System brachte. Bei ihm melden sich alle jene zweifelhaften Charaktere, die um ein Mittagsessen verlegen sind und kein Geld haben, den Eintritt in das Theater zu bezahlen. Je nach den erhaltenen Aufträgen schickt das Bureau mehr oder weniger dieser Leute in die Theater, wo sie ganz offen vom Dichter, vom Director oder einem Schausp. angewiesen werden, wann und wieviel sie klatschen sollen. Wünscht ein Schausp. empfangen zu sein, so schickt er die dafür bestimmte Summe in das Bureau, dies heißt soigner l'entrée; wünscht er einen Nebenbuhler ausgepfiffen, so bezahlt er unter dem Kunstausdruck „empêcher la vogue." — „Faire mousser" oder „échauffer la salle," ist gleichbedeutend mit dem Bezahlen der C. und die Claqueurs selbst werden „Chevaliers du lustre" genannt, weil der bedeutendste Trupp derselben sich gewöhnlich in die Mitte des Parterres unter den Kronleuchter setzt, da das Parterre die entscheidende Stimme in franz. Theatern hat. — Mit der größten Vehemenz leiten sie entweder das Publikum zum Klatschen an, oder unterstützen es, wenn die Sache für sich selbst spricht; widersetzen sich auf das heftigste, oft sogar thätlich, jeder Aeußerung des Mißfallens und wissen durch die verschiedensten Mittel sowohl im Theater selbst, als auch den Tag über das Publikum für ein neues Stück oder für

einen Schausp. zu stimmen. Es gibt folgende Unterabtheilungen der Clacquers: le tapageur, der bei dem kleinsten Anlaß auf das heftigste applaudirt; le connaisseur, der gewöhnlich auf den theuern Plätzen sitzt, beifällig murmelt, Verse auswendig weiß, die Nahesitzenden auf Schönheit der Dichtung oder des Spiels aufmerksam macht und interessante Umstände aus dem Leben der Schausp. erzählt; le rieur, der über den plattesten Spaß so herzlich lachen kann, daß er unwillkührlich seinen Nachbar ansteckt; le pleureur, der dasselbe durch Rührung bewirkt; le chatouilleur, der vor Anfang des Stückes und in den Zwischenacten durch Schnupftabak, Bonbons, Theaterzettel die Nachbarn freundlich stimmt und sie, durch lustige Unterhaltung in frohe Laune versetzt; le chauffeur, der bei Tage vor allen Theaterzetteln stehen bleibt, und wenn sich mehrere versammeln, entzückt ruft: „Ah, heute ist das Stück — da muß ich hin, es wird wieder übervoll — Dem. N. N. ist aber auch ein Engel!“ — der in den Caffeehäusern laut günstige Recensionen vorliest, die ungünstigen ausreißt, in den Buchhandlungen und Lesecabinetten fragt: ob das neue Stück noch nicht gedruckt und zu haben, oder ob noch kein Portrait von dem jetzt so beliebten Schausp. N. N. erschienen sei rc. rc.; endlich aber le bisseur, der unermüdliche Da Capo-Rufer. — Man sieht aus diesen verschiedenen Nuancen, bis zu welcher Vollkommenheit sich das System der C. in Paris ausgebildet. Man verkauft das Eigenthumsrecht eines Bureaus für 6000 bis 10,000 Franks, ein Beweis, daß es auch ein einträgliches Geschäft ist. Das Publikum kennt alle diese Uebelstände und obgleich es oft strenge und augenblickliche Justiz übt, wenn die Claqueurs zu unverschämt werden, so gibt es doch kein wirksames Mittel gegen den Einfluß dieses verderblichen Unwesens. Directoren, Dichter und Schausp. argumentiren, daß die C. durchaus nichts Böses sei, denn sie thue Niemanden Schaden, animiren das Publikum, reizen den Ehrgeiz der Schausp. und bringe jene Wärme und Empfänglichkeit hervor, die Publikum und Bühne gegenseitig so nöthig haben. Gegen entschiedenen Unwerth vermöge sie nichts, diene also nur als Reizmittel. — Um ein zweifelhaftes Stück zu retten und ihm eine glänzende erste Aufführung zu verschaffen, theilt eine Direction oft 300 bis 500 Freibillets aus, die alle zum Klatschen verpflichtet sind. In Deutschland hat sich dies Unwesen noch nirgends in bestimmter Form blicken lassen. Man theilt allerdings wohl von Seiten der Direction in zweifelhaften Fällen Freibillets aus, auch Schausp. pflegen ihre Freunde und Bewunderer damit zu versehen, aber die Bedingung des Applaudirens ist eine stillschweigende. Noch









schämen sich beide Theile den Zweck einzugestehen, während das Mittel dasselbe ist. (L. S.)

**Claquēūrs**, s. Claque.

**Clarīssinnen.** Ein weiblicher Zweig des Franziskanerordens, gestiftet 1212 von der heil. Clara. Ihre Kleidung war grau und im Schnitte den Kutten der Franziscaner ähnlich, doch fand man auch C. in schwarzen oder braunen Kleidern. Die C. von der strengsten Observanz trugen graue Kutten, Sandalen mit Stricken an die nackten Füße gebunden, graue Scapuliere, einen großen schwarzen Rosenkranz um den Hals, einen weißen Strick als Gürtel, einen grauen Mantel bis auf die Knie und einen schwarzen, weißgefütterten Weihel, der bis zur Hälfte des Oberarms herabfiel. (B N.)

**Clarke** (Charlotte, spr. Klärk), geb. um 1740 zu London. Sie war eine Tochter des berühmten Colley Cibber (s. d.); ihr vielbewegtes Leben bietet reichen Stoff zu einem komischen Romane und stellt sie fast der berüchtigten la Maupin (s. d.) an die Seite. Statt einer Geschichte ihres Lebens möge es genügen, die verschiedenen Momente nebeneinander zu stellen, wo sie außer der Bühne auch in andern Lebensverhältnissen und wahrlich den widersprechendsten sich bemerkbar zu machen wußte. Sie war nach und nach Sängerin, Tänzerin, Maitresse, Oehl- und Gewürzhändlerin, Tanzlehrerin, Schuldgefangene, Vorsteherin eines Bordells, dreimal unglücklich verheirathet, Fechtlehrer in Mannskleidern, Aufwärterin in einem Wirthshause, Schauspielerin, Eigenthümerin eines Wirthshauses von schlechtem Ruf, Puppenspielerin und am Ende Wursthändlerin; alle diese Rollen auf der Lebensbühne spielte sie mit Gewandheit und Talent, doch galt sie auch auf der Bühne für eine tüchtige Künstlerin. Sie starb arm und vergessen 1760. (L. S.)

**Clasing** (Joh. Heinr.), geb. zu Hamburg 1779, ein gründlich gebildeter Musiker, trefflicher Gesanglehrer und achtungswerther Componist, der sich um die Erhebung und Läuterung des musikalischen Geschmackes in Hamburg große Verdienste erworben hat. Für die Bühne schrieb er: Micheli und sein Sohn, eine Fortsetzung zu Cherubini's Wasserträger und die kom. Oper: Welcher ist der rechte? die beide entschiedenen Beifall fanden. Er starb zu Hamburg 1829. (3.)

**Classisch, Classiker** (v. lat.), zur ersten Classe gehörig, mustergültig. Unter Classiker versteht man besonders die Schriftsteller des griech. und röm. Alterthums insgesammt, und aus den neueren Literaturen die mustergültigen Schriftsteller, so etwa in der deutschen die Heroen: Goethe, Schiller, Herder u. s. f. Das cl.e Zeitalter der Literatur oder der Kunst einer Nation ist dasjenige, wo

Literatur und Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit erreichten und Werke entstanden, welche der Folgezeit als Muster und als Gegenstände der Bewunderung dienen. Es gibt in dem Leben jeder Nation einen Zeitpunkt, wo große Geister wie nach einem stillschweigenden gegenseitigen Abkommen maßbestimmend nach allen Richtungen der Literatur und Wissenschaft thätig sind, wo sich das intellectuelle Leben einer Nation in einer Anzahl von Genies concentrirt, um in der Regel nachher in Erschlaffung zurückzusinken, wenn auch einzelne cl.e Nachgeburten und temporäre geniale Aufschnellungen diese Periode des Sinkens oder Stillstehens unterbrechen mögen. Cl. war unter den Griechen das Zeitalter des Perikles, unter den Römern das Zeitalter des Augustus, unter den Italienern das 15. Jahrh. oder das Zeitalter Lorenzo's von Medicis, unter den Franzosen das Zeitalter Ludwigs XIV., unter den Deutschen das letzte Viertel des 18. Jahrh. und weiterhin. Cl.e Stellen sind solche, welche aus mustergültigen Autoren beispielsweise angeführt werden. Mit dem Begriff **Classicität**, Mustergültigkeit, verbindet man auch in der Regel den Begriff jener Schönheit, Ebenmäßigkeit und Harmonie, welche besonders Eigenschaften der Autoren des griech. und röm. Alterthums waren, und insofern man meist das Cl.e mit dem Antiken (s. d.) für identisch hält, würde man das Romantische und Moderne (s. d.) dieser Classicität als Gegensatz gegenuber stellen können. Doch sollte man in diesen Unterschieden und Einschachtelungen vorsichtiger zu Werke gehen, als in der That geschieht. (H. M.)

**Claudiāna Tonītrua** (a. Bühne), Claudische Donner, nannten die Römer das durch Rollen von Steinen hinter der Scene hervorgebrachte Geräusch nach einem Appius Claudius, der es zuerst eingeführt hat. (W. G.)

**Clauer** (Maria, geb. de Bruin), geb. 1816 zu München, wurde nach erlangter Ausbildung Lehrerin in München, doch von frühester Kindheit an regte sich eine mächtige Neigung zur dram. Kunst in dem jungen Mädchen und die großartigen Gebilde einer Sophie Schröder machten einen solchen Eindruck auf sie, daß sie nur daran dachte, der Kunst sich zu weihen. — Mit dem angestrengtesten Eifer bereitete sie sich auf ihre neue Laufbahn vor, erflehte vom Vater seine Einwilligung und betrat am 11. Sept. 1833 zum ersten Male die Bühne zu Regensburg in der Rolle der Hedwig in Körner's Banditenbraut mit so glücklichem Erfolge, daß sie bald der Liebling des Regensburger Publikums wurde. Freiherr von Schenk wurde aufmerksam auf das emporkeimende Talent, unterstützte dasselbe mit seinem Rathe und unter seiner Leitung schwang sich Maria de Bruin bald zu Leistungen von höhe=









rem Kunstwerth hinauf. — Fast 2 Jahre blieb sie in Regensburg, ging dann (im Oct. 1835) auf einige Monate nach Coblenz und trat von da aus ein Engagement bei der vereinten Cöln-Aachner Bühne an, wo sie in Cöln als Clärchen in Egmont, Käthchen von Heilbronn und Gräfin Olga mit ungetheiltem Beifall debutirte. 1836 folgte sie dem neuen Mitdirector des Hamburger Stadttheaters Mühling dorthin. Hier debutirte sie als Griselbis, Maria Stuart und Olga, und hatte sich der günstigsten Aufnahme zu erfreuen. Mißhelligkeiten mit der Direction führten jedoch eine baldige Auflösung des Contracts herbei. Einer Einladung zufolge betrat sie später in Dobberan, dem Sommeraufenthalt des großherzogl. mecklenburg-schwerinschen Hoftheaters, die Bühne als Griselbis mit so glänzendem Erfolg, daß ein Engagement schon nach dieser ersten Rolle abgeschlossen wurde und seit dieser Zeit wirkt sie an dem dortigen Hoftheater zur allgemeinen Zufriedenheit des Hofes und des Publikums. Im Sept. 1839 gastirte sie mit dem besten Erfolge an dem Hoftheater in Berlin. Mad. C. ist von einnehmender Gesichtsbildung und hat ein lebhaftes sprechendes Auge. Ihr Talent befähigt sie vorzüglich zu tragischen Charakteren und ihre Leistungen als Maria Stuart, Griselbis, Kaiserin Catharina, Olga, Gretchen &c. sind trefflich. Nicht minder Ausgezeichnetes leistet sie im Fach jugendlich-sentimentaler Schwärmerinnen, als Louise Miller, Clärchen, Käthchen, Lenore &c. &c. Im Lustspiel wirkt sie gleichfalls mit vielem Glück, und ihr Pariser Taugenichts, Catharina von Rosen, Frau von Uhlen &c. sind sehr achtbar, doch bleiben sie hinter den früher genannten Rollen zurück. — Eine lebendige Phantasie und ein liebliches, jeder Nuance fähiges Organ sind außerdem dieser liebenswürdigen und bescheidenen Künstlerin eigen. Vor Antritt des Hamburger Engagements verehelichte sie sich mit einem jungen Manne, Arthur Clauer, Rentier aus Aachen, und ist in ihrem Eheleben eben so glücklich, wie in ihrem Kunstleben. (A.)

**Clavier** (Musik), ein Tasteninstrument mit Saiten von schwachem Tone, aber höchst angenehmem Klange. Das C. besteht aus einem Kasten von circa 6 Fuß Länge, 2 F. Breite und 7—8 Zoll Höhe, welcher auf Füßen ruht und in dem der Mechanismus enthalten ist; es ist aus dem Monochord entstanden, kam im Anfange des 16. Jahrh. ziemlich häufig in Gebrauch und wurde von da ab, allmählich der Vollendung entgegenschreitend, immer mehr das Lieblingsinstrument aller Musiker und Dilettanten; erst seit Ende des vor. Jahrh. wurde das C. von dem vollkommenern Pianoforte verdrängt, einem Instrumente, welches in der äußern Erscheinung dem C. ganz ähnlich ist, an Reichthum des Tones jedoch und mannigfaltiger Nuancirung desselben es bei weitem

übertrifft. Jeder Bühne sowohl als jedem Sänger ist das C. ein unentbehrliches Instrument, da kein anderes zum Einstudiren (s. d.) so geeignet ist. Vgl. Proben. Ueber den Bau des C. vgl. in Schilling's Universal-Lexicon die Artikel Klavier, Fortepiano u. a. m. (7.)

**Clavierauszug** (Musik), die auf einige Liniensysteme zusammengezogene Partitur eines größern Musikstückes, wie einer Oper, Symphonie, Cantate rc. Die C.-Ae. entstanden im Anfange des 18. Jahrh. und haben unermeßlich gewirkt auf die Ausbreitung musikalischer Bildung, indem sie den Kunstfreunden beliebte Musikstücke zu einem weit billigern Preise, als die theuern Partituren, zuführten und die Ausführung umfangreicher und complicirter Musikstücke in kleinern Räumen und Zirkeln möglich machten. Die Aufgabe des C.-A.s ist demnach, von dem Originale ein möglichst treues und vollständiges Bild zu geben, welches nicht allein Melodie und Harmonie, sondern die ganze Tonschöpfung in allen ihren Theilen und Verwebungen zur Anschauung bringt. Der Bearbeiter eines C.-A.s darf also nicht ängstlich an den Noten kleben, sondern muß, wie der Uebersetzer, dem vor Allem obliegt, den Sinn des Originals ganz wieder zu geben, den Geist des Tondichters zu erfassen und wieder zu geben streben. (7.)

**Clavījo y Faxārdo** (Don Joseph), der bekannte Held eines der frühesten Dramen Goethe's, war in den Jahren 1762 bis 67 in Madrid Redacteur eines Journals: El Pensador, worin er nicht ohne Glück und mit verdienstlichem Streben die in England gemachten gleichartigen Versuche zur Förderung wissenschaftlicher Bildung nachzuahmen bemüht war. Die Weigerung, ein Eheverlöbniß mit der Schwester Beaumarchais' zu realisiren, zog ihm durch dessen öffentliches Auftreten gegen ihn den Verlust seiner Stelle und des öffentlichen Zutrauens zu. Er lebte lange in Zurückgezogenheit, und redigirte erst seit 1773 den Mercurio historico y politico de Madrid. Auch den Naturwissenschaften war er nicht fremd; übersetzte Buffon's Histoire naturelle (Madrid 1785 bis 90 XII. in 8.) und war Vicedirector der Naturaliensammlung bis zu seinem Tode 1806. — Die erwähnte Affaire mit Beaumarchais, die freilich nur durch den letztern bekannt gemacht wurde, und hinsichtlich welcher die Angaben desselben über C's. Charakter, der von Andern als sanft und edel geschildert wird, zweifelhaft erscheinen müssen, ist, außer von Goethe, von zwei franz. Dichtern: Marsollier des Vivetières und Cubières-Palmèzeaux, zum Gegenstand einer dram. Behandlung erhoben worden. Vieles Aufsehen erregte das Goethe'sche Trauerspiel (1774, 2. Aufl. 1783) schon darum, weil es bei Lebzeiten des Helden erschien und denselben auf





der Bühne sterben läßt. Ist der letzte Act dieses Drama's auch eine Abundanz zu nennen und nur aus einem jugendlich luxurirendem poetischem Triebe zu entschuldigen, so hat doch das Stück selbst in seiner Entfaltung der Charaktere, rascher und im Ganzen genommen glücklicher Folge der Situationen und ausdrucksvoller, gut nuancirter Diction große Verdienste. Die Rolle des Carlos wird immer eine würdige und gewiß nicht leichte Aufgabe für dram. Künstler sein, wie denn auch die Erzählung des Beaumarchais bei gemessenem und wohl schattirtem Vortrage, vorausgesetzt ein nicht ganz ungeeignetes Zwischenspiel des C., von nie versagender, ächt künstlerischer Wirkung ist. (Schletter.)

**Clemēntia** (Myth.), röm. Personification der Milde und Gnade, deren Dienst vorzüglich unter den Kaisern gebräuchlich war. Auf den überkommenen Darstellungen erscheint sie als ein mit dem Diadem geschmücktes Weib, einen Oel- oder Lorbeerzweig haltend. (F. Tr.)

**Cleōpatra** (a. Gesch.), die letzte Königin von Aegypten, eine wegen ihrer Schönheit und Sittenlosigkeit hochberühmte Frau des Alterthums, die jedoch stets den Schein einer edeln Haltung zu bewahren wußte und somit geeignet ward, selbst als Heldin der Tragödie verherrlicht zu werden, wie von Shakspeare in seinem Trauerspiel: „Antonius und Cleopatra." Sie war die Geliebte der röm. Triumvirn Julius Cäsar und Marcus Antonius, vom Letzteren sogar wider röm. Recht und Sitte nach Verstoßung der Octavia zur Gemahlin erklärt. Die Gewalt seiner Liebe für sie war so groß, daß sie ihm nur die falsche Nachricht von ihrem freiwilligen Tode überbringen zu lassen brauchte, um ihn in der Wirklichkeit zum Selbstmorde zu bestimmmen. Doch machte sie jene Erdichtung zur Wahrheit, als sie ihre Versuche, durch ihre Schönheit den Sieger Octavius gleichfalls in ihre Netze zu vergarnen, fehlschlagen sah, zugleich um nicht seinem Triumphe als Zierde dienen zu müssen. (F. Tr.)

**Clīo** (Myth.), s. Musen.

**Clive** (Catharina), geb. um 1710, eine eben so berühmte als geachtete engl. Schauspielerin des vor. Jahrh. Sie war die Tochter eines irländischen Gutsbesitzers, Rastor, und zeigte schon früh durch den Ausdruck und den Geschmack, womit sie Volkslieder in Gesellschaften sang, Talent für die Bühne. Man empfahl sie Colley Cibber (s. d.), der sie auch alsobald engagirte. Doch gelang es ihr in den ersten Jahren nicht, die Gunst des Publikums zu erringen, bis die Posse: the Devil to pay, (deutsch: der lustige Schuster) erschien, in der sie die Rolle der jungen Schusterfrau mit ungemeinem Beifall gab. Von nun an war sie die erste im komischen Fach und blieb es bis 1769, wo sie sich nach 40jährigem Dienst

aufs Land zurückzog. 1732 hatte sie sich mit einem Edelmanne G. Clive Esquire verheirathet, aber nicht lange mit ihm gelebt. Ihr moralischer Charakter erhielt sich durchaus rein. (L.)

**Clōdius** (Chr. Aug.), geb. 1738 zu Annaberg in Sachsen, seit 1764 ordentl. Professor der Philosophie, später der Dichtkunst, in Leipzig, gest. 1784, gehört unter die dram. Dichter nur wegen seines dreiactigen Lustspiels: Medon oder die Rache des Weisen, das vielleicht am bekanntesten geworden ist durch das witzige Epigramm, welches Goethe auf den Verf. machte, und die daran geknüpfte Erzählung, die wir in dem 2. Bande von „Wahrheit und Dichtung" lesen. Zwar wurde es ins Franz. übersetzt, theilte jedoch die Fehler der übrigen Werke des Verfs., Affection des Antiken, allzu bilderreichen Styl und unpoetische Tendenz. Als Kritiker (Versuche aus der Literatur und Moral 1767 und Odeum, eine Monatsschrift 1784) leistete C. einigermaßen Bedeutenderes. (Schletter.)

**Clorīnde** (Dem.), geb. zu Paris 1810, Mitglied des Ambigu-Comique, wird eben sowohl wegen ihres leichten, heitern Geistes genannt, als wegen ihres Talentes, die weiblichen und theatralichen Berühmtheiten in Paris zu copiren. Früher war sie bei den Nouveautés, und dort zeigte sich zuerst ihr Talent für die Parodie. Als sie zu dem Ambigu ubertrat, gewann sie gleich am ersten Tage die Gunst des Publikums. Ihre komische Hingebung, ihr natürliches Sich-gehenlassen, ihre ungezwungene Heiterkeit, gefielen sogleich, und wenn man die Rollen nennen wollte, in welchen sie besonders gefällt, müßte man ihr ganzes Repertoir aufzählen. — Hier ein Beispiel von ihrem außerordentlichen Gedächtniß. In dem Stücke: „Le fils de Figaro" wurde bei der zweiten Vorstellung die Schauspielerin, welche die Susanne gab, plötzlich krank, als eben der Vorhang aufgehen sollte, die Direction war in großer Verlegenheit, welches Stück sie so schnell geben sollte, da erbot sich Dem. C., welche das Stück bei der ersten Aufführung gesehen hatte, die Rolle der Krankgewordenen zu übernehmen, und spielte sie auch mit einer Leichtigkeit, Gewandheit und Sicherheit, als hätte sie sie mit dem größten Fleiße auswendig gelernt. (A.)

**Clōtho** (Myth), s. Parcen.

**Clotīlde.** Erste Tänzerin der kaiserl. Oper in Paris. Eine Schülerin Vestris des Vaters, eignete sich ihr hoher Wuchs, ihre edle Haltung und der Anstand in ihrem ganzen Wesen, vorzugsweise für den serieusen Tanz, in dem sie Ausgezeichnetes leistete. (H...t.)

**Cluniacēnser.** Ein geistl. Orden, Seitenzweig der Benedictiner (s. d.), dem besonders die Aufrechthaltung der Regel Pflicht war. Sie breiteten sich im 12. Jahrh. bis auf





2000 Klöster aus, verloren sich jedoch später gänzlich durch Vereinigung mit andern Orden. Ihre Kleidung war die der Benedictiner. (B. N.)

**Clown** (engl. spr. klaun; Theaterw.), ein dem engl. Theater eigenthümlicher Charakter, der große Aehnlichkeit mit dem Grazioso der Spanier und dem Hanswurst der Deutschen hat. Arlechino sowohl als die franz. Nachahmungen desselben Mezzetin, Turlupin, Crispin sind ihm nicht verwandt. Der Ursprung dieser Rolle verliert sich in der Kindheit des engl. Theaters und eine gedruckte Nachricht von ihm, läßt sich nicht früher als 1511 nachweisen. Gleich dem Grazioso war er der privilegirte Lustigmacher, der in einem Stücke auftrat, wenn er wollte, ohne bestimmt an der Entwickelung der Handlung Theil zu nehmen, mit den eben beschäftigten Personen Späße machte, und nach seinem Gutdünken die Bühne auch wieder verließ. Die Späße des C. waren zu sehr nach dem Geschmack des damaligen Publikums, als daß er in irgend einem Stücke hätte fehlen dürfen. Welcher Art diese Späße waren, wie unsauber und ekelhaft sie jetzt erscheinen, beweist das alte 1611 gedruckte Buch Jeasts of Tarleton (s. Tarleton). Auch empfiehlt Shakespeare in seinem Hamlet in der bekannten Scene mit dem Schauspieler: „Laßt die, so Eure Rüpel (Clowns) spielen, nicht mehr sagen, als ihnen vorgeschrieben ist." Doch wendet Shakespeare selbst sie fast in allen seinen Stücken an, oft nur mit der einfachen Bezeichnung: „der C. tritt auf", z. B.: die Todtengräber im Hamlet. Durchgängig macht sich indessen im C. eine derbe, breite, selbst plumpe Komik bemerkbar, was schon im Worte selbst liegt, da C. auch Tölpel, ungeschlachter Bauerlümmel bedeutet. Um einen Begriff von der Art und Weise zu geben, wie der C. sich oft in die ernstesten Scenen eindrängte, diene folgendes Beispiel. In Heinrich IV. (nicht Shakespeare's Tragödie) hat der Prinz von Wales dem Lord-Oberrichter die bekannte Ohrfeige zu geben; in dem Augenblicke, wo dies geschehen soll, mitten in der leidenschaftlichsten Aufregung der Situation, springt der C. zwischen Beide, empfängt die Ohrfeige vom Prinzen, gibt sie aber augenblicklich dem Lord-Oberrichter um so vollwichtiger zurück, macht einen Spaß und geht wieder ab. Später wurde der C. ganz aus der Tragödie verbannt und ihm sein Platz im Nachspiele angewiesen, wo er burlesk tanzte, komische Lieder sang und lustige Scenen spielte. Gegenwärtig ist er auf die Pantomime beschränkt, wo er die Stelle des Pierrot in den Maskenspielen vertritt; sonst findet man den C. nur noch in Shakespear'schen Stücken auf der Bühne, dagegen durchweg bei Seiltänzern, Kunstreitern u. s. w. an der Stelle des Bajazzo. Der berühmteste C. der neuesten Zeit war Joe Grimaldi (s. d.) dessen Sohn noch jetzt im Besitz dieser

Rolle bei den großen Weihnachtspantomimen (s. Chrestmaspantomime) im Drurylane und Coventgarden ist. (L. S.)

**Clytämnēstra** (Myth.), s. Agamemnon.

**C moll** (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton C ist und die 3 b als Vorzeichnung hat, wodurch die Töne e, h und a um ½ Ton erniedrigt werden. Zum Ausdrucke jedes höhern weichen Gefühles, für die Empfindung der Liebe, der Sehnsucht und der sanften Klage ist diese Tonart besonders geeignet. (7.)

**Cobourg** (Théâtre) ein Th. 2. Ranges in London (s. d.).

**Cōccia** (Carlo; spr. Kodschia), geb. zu Neapel 1789, schon im 7. Jahre sang er die Sopranparthien in den Kirchen seiner Vaterstadt, studirte die Musik unter Capelli und später im Conservatorium zu Neapel unter Paesiello's besonderer Leitung. 1808 debütirte er als Componist mit der Opera buffa: matrimonio per cambiale in Rom ohne Erfolg, ging hierauf nach Florenz, wo seine Oper: il poëta fortunato eine günstige Aufnahme fand, und ihn bestimmte sich ganz der dram. Composition zu widmen. So folgten denn nach einander über 20 Opern, die an verschiedenen Theatern Italiens mit großem Beifall gegeben wurden, obschon C. sehr flüchtig arbeitete und eine Oper in wenigen Tagen vollendete. 1820 trat er eine größere Reise über Portugal, Spanien und Frankreich nach England an und weilte längere Zeit in London, wo er mehrere seiner Werke auf die Bühne brachte. Hier warf sich C. mit allem Fleiße auf das Studium der classischen Musik, verschmähte die bisherige leichtfertige Behandlung derselben und strebte gediegene Werke zu schaffen, wofür seine Maria Stuart vortheilhaftes Zeugniß gibt. 1825 übernahm er die Direction des Kingstheaters in London, trat jedoch bald von derselben wieder ab und kehrte 1827 nach Neapel zurück, wo er seitdem, mit wenigen Ausnahmen, lebte. Auch hier setzte er noch 6 Opern für die Theater in Mailand und Venedig, doch wurden seine Werke von den auftauchenden Sternen der neuesten Meister verdunkelt und vergessen. (3.)

**Cocȳtus** (Myth.), s. Acheron.

**Cocomēro** (Teatre del), das 2. Th. in Florenz (s d.).

**Coda** (Musik), der Anhang, Schlußsatz eines Musikstückes, in welchem die Hauptmotive der Composition wiederholt werden. (7.)

**Coëffūre** (Garder.), jeder Kopfputz für eine Dame; auch die Art, wie der Kopf geputzt oder frisirt wird, z. B. C. à la grecque etc.

**Cölestīner** (Ordensw.), ein Möndsorden, gestiftet von Peter di Murrhone, der 1294 als Cölestin V. Pabst wurde, und den Orden durch eine eigene Bulle bestätigte; er brei=





tete sich sehr schnell aus und hatte eine sehr strenge Regel. Ordenstracht: schwarzes Skapulier und Kapuze; im Chor und beim Ausgehen darüber eine schwarze Kutte mit Kapuze. Die Laienbrüder lichtbraune Röcke mit Kapuze und einem kleinen runden Kragen, lichtbraune Gürtel mit einem weißen Kreuz. (B. N.)

**Cōlus** (Myth.), s. Uranus.

**Colālto** (Antonio), geb. 1703 in Italien, kam später nach Paris und war ein ausgezeichneter Schausp. des ital. Theaters daselbst, der besonders als Pantalon unübertrefflich gewesen sein soll und auch als Theaterdichter Tüchtiges geleistet. Unter seinen 17 Lustspielen hat sich seine Les trois jumeaux Vénitiens (deutsch: die Drillinge von Bonin) bis jetzt auf der Bühne erhalten. Er starb 1778 und nahm mit der Liebe des Publikums auch die Achtung derer die ihn kannten, mit ins Grab. Garrick, der ihn auf seinen Reisen durch Frankreich sah, war im hohen Grade von seinem natürlichen Spiel entzückt. (L.)

**Cōleridge** (S. T., spr. Colridsch), geb. 1773 unweit Bristol, engl. Dichter und gründlicher Kenner der deutschen Literatur, hier besonders zu erwähnen als trefflicher Uebersetzer des Schiller'schen „Wallenstein" (ohne Wallensteins Lager, welches späterhin von Lewison Gower übersetzt wurde). Engländer, welche wahrscheinlich nicht tief genug in die Schönheiten des deutschen Originals eingedrungen sind, wollen behaupten, daß die engl. Uebertragung an poetischem Werth das Original übertreffe. Dieser Uebersetzung verdankt die deutsche Schaubühne hauptsächlich den Ruf, welcher ihr in England zu Theil geworden. (H. M.)

**Colin** (Techn.), ein Rollenfach der franz. Opéra comique, es begreift alle Bauernbursche, Dümmlinge und Naturburschen in sich, ungefähr was beim deutschen Theater der Tenorbuffon oder sogenannte Spiel-Tenor spielt; das reichste Repertoir für den C. sind die Gretryschen und d'Alayracschen Opern. (L. S.)

**Colisēo.** Name der Theater, die in den Palästen der Granden von Spanien sich befinden.

**Collé** (Charles), geb. 1709 zu Paris, begann seine Carrière als dram. Dichter mit der Parodie auf la chaussée: Alphonse l'impuissant, schrieb mehrere Stücke für Gesellschaftstheater und die öffentlichen Bühnen, als: le galant, l'escroc, la veuve, Isabelle précepteur, le jaloux corrigé u. m. a., die alle mit Beifall gegeben wurden. Das meiste Glück machte aber: La partie de chasse de Henri IV., die Weiße unter dem Namen: die Jagd, deutsch bearbeitete. Dieses Stück ist die erste komische deutsche Oper und wird noch gegeben. Die bekannten Verse darin: Vive Henri quatre u. s. w. sind ein

franz. Volkslied geworden. Durch den Tod seiner Gattin wurde C. wahnsinnig und nahm sich 1783 das Leben. Sein Théâtre de société erschien Paris 1768 in 2 Bdn. und daselbst 1777 in 3 Bdn.; sein Théâtre choisi gaben Leprince und Baudrais in 2 Bdn. 1789 heraus. (R. S.)

**Collēcte** (Theaterw.). Existirt kein Fond bei einer Bühne, der von der Gesammtheit der Mitglieder unterhalten wird und dazu bestimmt ist, dürftigen Collegen eine Unterstützung zufließen zu lassen, so sehen sich diese zu einer C. gezwungen. Hat der Collectirende einen Bekannten unter den Mitgliedern, so verschaffe er sich dessen Empfehlung oder Beglaubigung. Unzweckmäßig erscheint es aber, wenn gleichzeitig der Beitrag desselben verzeichnet ist, da die Höhe desselben eine Art von moralischem Zwang auf Andere ausübt. Kennt der Collectirende Niemand, so hat er seinen Paß, sonstige Papiere, besonders aber Theaterzettel von denjenigen Buhnen einzureichen, bei denen er früher engagirt gewesen. Die Direction erlaubt oder verweigert dann die Bewilligung zu einer C. Vorzuschlagen wäre in dieser Hinsicht, daß alle Mitglieder in Folgendem übereinkämen. 1) Niemand eine Unterstützung zukommen zu lassen, der nicht von einem Kunstgenossen oder der Direction beglaubigt ist. 2) Gewisse Procente vom Gehalte für dergleichen Unterstützungen zu bestimmen, weil sonst die geringen Gehalte im Verhältniß zu den bessern zu sehr in Anspruch genommen werden. Es erscheint unbillig, daß der mit 400 Thlrn. bezahlte 8 Gr. gibt, während der mit 2000 Thlrn. Gehalt vielleicht 16 Gr. Aus Scham und um nicht zu sehr nachzustehen, contribuirt der Aermere stets mehr als im Verhältniß verlangt werden könnte. 3) Daß die C. von dem Theaterdiener herumgetragen, oder bei den Versammlungen der Mitglieder vorgelegt wird, um dem dürftigen Kunstgenossen die Schmach des Selbsterscheinens zu ersparen. 4) Daß die C. zuerst den größeren Gehalten vorgelegt wird, damit die Kleinen, sich hinsichtlich der Procente darnach richten können. 5) Daß der Cassirer des Theaters anzuweisen ist, sofort die gezeichneten Beiträge zusammen auszuzahlen und bei der nächsten Gehaltszahlung abzuziehen. S. auch Unterstützungscasse. (L. S.)

**Collēgenschaft** unter den Schausp.n besteht nur noch dem Namen nach, und möchte es immerhin, wäre die Kunst nicht in ihrer Ausübung selbst so sehr dadurch beeinträchtigt. Nur ein stetes enges Miteinanderleben führt zu genauer gegenseitiger Kenntniß, zu einem Austausche künstlerischer Ansichten, zu einer Förderung gemeinsamer Entwickelung. — „Iffland rühmt es mit Recht als ein Verdienst der älteren deutschen Bühne, daß die Mitglieder derselben sich vom Publikum entfernt hielten und ihre eigenen geschlossenen Cirkel





bildeten" u. s. w., sagt Klingemann. Müssen wir nun nicht eingestehen, daß so schöne Beispiele und Mahnungen ungenützt und unbeachtet von der Theaterwelt unseres Tages bleiben? Und was bietet sie uns dafür dar? Gehässige Parteisucht, wohlüberlegte, ausgedachte und sicher eingeleitete Spaltungen unter den Mitgliedern, im Publicum und in der Kritik, so daß das Höchste, wornach der wahre Künstler zu streben hat, würdiges Lob und Tadel, zum Possenspiel, zur Komödie in der Komödie herabgewürdigt wird. Oder war der Parteikampf über zwei erste Sängerinnen in neuester Zeit, den der Zuschauerkreis in einem königl. Schauspielhause zum Besten gab, etwas Anderes? Dergleichen Kämpfe sind nun freilich durch den Operdirigenten wieder zu schlichten, und Montecchi und Capuletti müssen auf der Bühne wenigstens gleichmäßig Tact halten; wie ist es aber mit dem recitirenden Schauspiele? Kann ohne collegialischen Geist ein Ganzes gefördert werden, und besteht denn nicht darin eben der große Vorzug, der von den Jüngern des Tages so viel angefochtenen früheren Bühnenzustände? Sagt nicht auch Goethe, —

Bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann
— — gelobt zu werden — ein jeder
Mit jedem stimmen, alle mit einander
Ein schönes Ganzes vor Euch stellen sollen —

aber wie ist es möglich, ohne Zusammenwirken, ohne Aufrechthaltung kunstfördernder collegialischer Bande? Unsere Vorfahren waren nicht frei von den Gebrechen der Eifersucht, Eitelkeit u. s. w., doch mußten diese im Gesammtwirken sich veredeln, sonst hätte nicht so viel Vortreffliches durch dasselbe geschaffen werden können. — Möchten sich demnach die Jünger der Kunst von jenem Treiben nicht hinreißen lassen, sich den wenigen, gediegeneren, reineren Priestern anschließen, und den Spott derer ertragen, die collegialische Bande in solchem Sinne, nicht fortgepflanzt wissen wollen! (C. L.)

**Collēt** (Garder.), eine Jacke, eine Weste mit Aermeln; im Mittelalter eine Tracht für Vornehme und Geringe, nur durch die Verschiedenheit der Verzierungen: weite Puffärmel, Stickereien und dergl. ausgezeichnet; jetzt nur noch von Cavalleristen, Reitknechten, Kellnern, Matrosen, überhaupt von Personen, deren Beschäftigung einen langen Rock nicht zuläßt, und von Kindern getragen. (B.)

**Colliflōwer** (Periwig, spr. Cahliflaher perriuuihg), Perrücke à la Blumenkohl, heißt in der engl. Theatersprache jede Allongenperrücke. Diese Benennung gab ihr Betlerton im Scherze, da er der erste war, der eine solche auf der Bühne trug. Nach ihm spielte Munden fast alle seine polternden

Alten in einer C.=Perrücke. Deutsch nannte man sie wohl auch Pudelperrücke. (L. S.)

**Collin** 1) (Heinrich Joseph von), geb. zu Wien 1772, Sohn eines dortigen berühmten Arztes. C., ein vortrefflicher, unermüdlich thätiger und durch seine Vaterlandsliebe ausgezeichneter Geschäftsmann, hat sich durch seine Trauerspiele: Regulus, Coriolan, Polyxena, Balbao, Bianca della Porta, Mäon, die Horatier und Curiatier, worunter Regulus das berühmteste, und durch seine Gedichte (Wien 1812) einen ehrenwerthen Namen als Dichter erworben. Seine Dramen sind durchgängig mit einem tüchtigen Verstande angelegt und zeichnen sich durch eine gemessene Charakteristik, hohe, würdige Gesinnung und eine kräftige, hochgebildete, fast zu sententiöse Sprache aus. Er erstrebt, nach dem Muster der griechischen Tragiker, Erhabenheit in der Einfachheit und tragischen Eindruck in der Ruhe der Charaktere. Daher ist C. da am trefflichsten, wo er antike Stoffe behandelt. Moderne und romantische Süjets sagten ihm weniger zu, weil zwischen der Behandlung, welche diese Süjets erfordern, und denjenigen dichterischen Eigenschaften, mit denen C. ausgestattet war, ein offenbarer Widerspruch stattfindet. Die zusammengesetzte Natur des Menschen, diese wunderbare Welt von Leidenschaften und seltsamen Gegensätzen, hat er auf das Allzueinfache zurückgeführt. Von vornherein soll Alles, was die Charakteristik betrifft, in ruhiger Klarheit zu Tage liegen und durchsichtig sein. Das böse und vernichtende Princip, welches mit dem guten ringt und von diesem überwunden wird, tritt in C.s Trauerspielen zu wenig hervor; dagegen schwächt, wie z. B. in Regulus, die fast ununterbrochene Darstellung heroischer Aufopferungen und edelmüthiger Gesinnungen den Eindruck des Ganzen und wirkt ermüdend. Die Personen in seinen Dramen haben nichts mehr zu überwinden, da sie von Hause aus sich selbst überwunden haben, sie sind fertig, unbeugsam, unbeweglich, sie entwickeln sich nicht; sie haben die Größe, aber auch die Kälte der strengen, moralischen Consequenz. Daher hat C. auf der Bühne nie Glück gemacht. Er starb zu Wien 1811 als Hofrath bei der geheimen Credit=Hof=Commission. Seine Werke erschienen gesammelt, Wien 1812—1814 in 6 Bdn. 2) (Matthäus von), Bruder des Vor., geb. 1779 zu Wien, wo er seit 1813 Professor der Philosophie und Geschichte und seit 1815 Erzieher des Sohnes Napoleons war. Seine dram. Dichtungen, worunter Marius, der Tod Friedrichs des Streitbaren, Butes, Bela's Krieg mit dem Vater u. s. w. erschienen gesammelt: Pesth 1813—1817, 2 Bde. (H. M.)

**Collin d'Harleville** (Jean François), geb. 1755 zu Mevoisin bei Chartres, wurde Advocat, verließ aber





bald diesen Stand und beschäftigte sich mit schriftstellerischen Arbeiten. 1786 wurde seine erste dram. Arbeit: l'Inconstant, mit außerordentlichem Beifall aufgeführt. Zwei Jahre später erschien: l'Optimiste, 1798 les châteaux en Espagne. Sein bestes Stück ist: le vieux célibataire. Außer diesen angeführten Stücken schrieb er noch: M. de Crac dans son petit castel; Rose et Picard, ou la suite de l'Optimiste; la Défense de la petite ville, les artistes, les deux voisins, les moeurs du jour, les riches, malice pour malice, le vieillard et les jeunes gens u. la querelle des deux frères. C. war von gutmüthigem Charakter und einfachen Sitten, Eigenschaften, die man aus allen seinen Werken wiedererkennt und denen diese vielleicht ihren größten Reiz verdanken; man kann ihn zwar keinen großen, doch mit vollem Rechte einen liebenswürdigen Dichter nennen. Er starb 1806. Seine Werke erschienen unter dem Titel: le Théâtre et Poesies fugitives de J. F. Collin-Harleville, 1805, 4 Bde., 8. 1828 erschien eine sehr vermehrte Auflage. (R. S.)

**Collot d'Herbōīs** (Jean Marie). Diesen heroischen Republikaner finden wir in seinen jüngeren Jahren bei mehreren reisenden Gesellschaften als mittelmäßigen Schausp. Als solcher spielte er in la Haye, Lyon und Genf, wo er selbst Director war; in Lyon mißfiel er und wurde ausgepocht, woher Viele den unversöhnlichen Haß gegen diese Stadt erklären wollen; für Tyrannen hatte er am meisten Talent. Zugleich ist er Verfasser der Stücke: Le paysan magistrat, Lustsp. nach Calderon, es erlebte mehrere Auflagen. Clémence et Montjair, Lucie, le bénéfice, etc. Später stürzte er sich mit aller Kraft in den Strudel der Revolution, ward Conventsmitglied und einer der populärsten Coryphäen des Terrorismus. Nach Robespierre's Sturze aus dem Convent gestoßen und nach Cayenne deportirt, starb er daselbst 1796. (R S.)

**Colman** (George, der Aeltere), Sohn des Residenten von Toscana, 1733 in Pisa geb., erhielt seine erste Erziehung in Westminster, studirte dann in Oxford und wurde Advocat; als aber der Graf von Bath, sein Onkel ihn zum Erben einsetzte, widmete er sich ganz der dram. Dichtkunst, für welche er entschiedenen Beruf in sich fühlte. Er trat 1760 zum ersten Male mit einem Lustspiele: „Polly Honeycomb" auf, welches sehr gefiel. Sein lebhafhaftes Interesse an Allem, was das Theater betraf, veranlaßte ihn 1768 einen Antheil vom Coventgarden-Theater zu kaufen und dessen Director zu werden. Zwistigkeiten mit seinen Mitdirectoren ließen ihn aber 1775 diesen seinen Antheil wieder verkaufen, wonach er 1777 das Haymarket-Theater unter seiner alleinigen Direction übernahm und hier die meisten seiner dram. Arbeiten mit großem

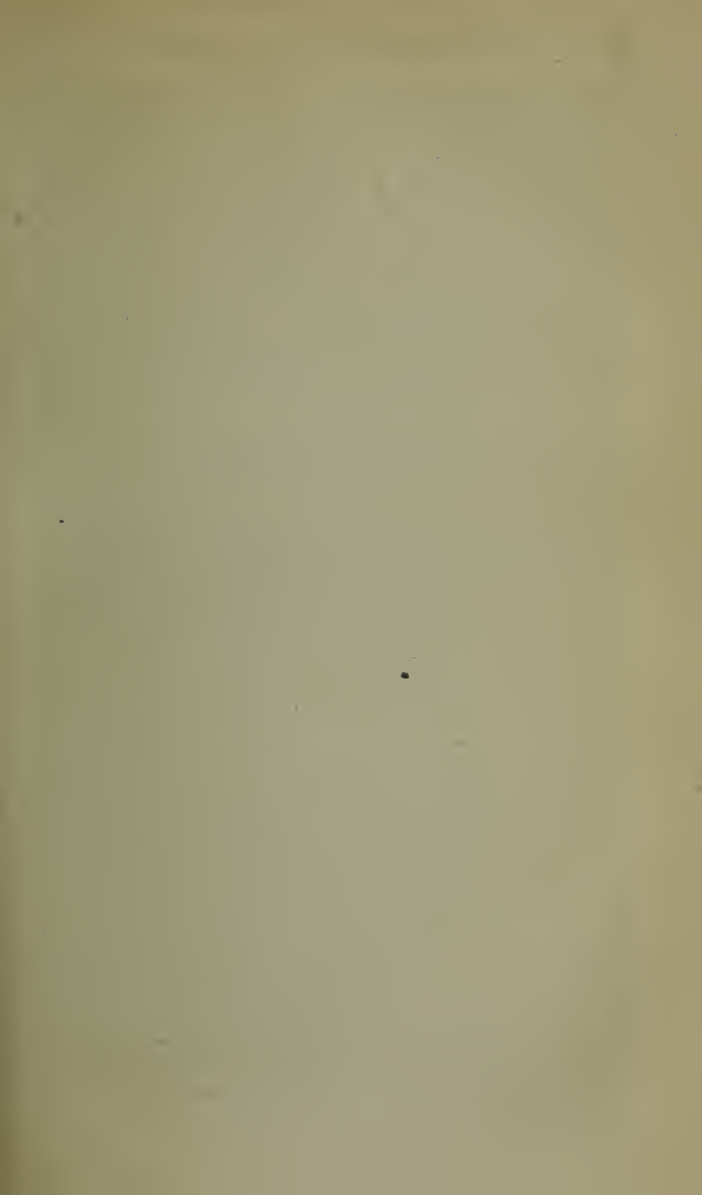
Erfolge auf die Bühne brachte. Unter seinen 27 Stücken sind: the clandestine Marriage, the Deuce is in him und the Manager in distress die besten. Seine Stücke zeichnen sich mehr durch scharfe Charakteristik, als Situationen und Intrigue aus; wofür aber wieder der lebendige, hüpfende, von Witz sprudelnde Dialog entschädigt. 1789 hatte er das Unglück wahnsinnig zu werden, so daß er nach dem Bedlams-Hospital gebracht werden mußte, wo er 1794 st. 2) (George, der Jüngere), Sohn des Vor., wurde 1767 geb. Der Wahnsinn seines unglücklichen Vaters brachte ihn in den Besitz des Haymarket-Theaters, dessen Direction er bis gegen 1799 mit Erfolg führte. Auch er hat für das Theater geschrieben, obgleich mit weniger Glück als sein Vater; er begann seine schriftstellerische Laufbahn mit einer geschätzten Uebersetzung der Terenzischen Lustspiele. Was er sonst für die Bühne geleistet, gehörte dem Augenblicke an und ging mit diesem unter, machte ihn indessen aber zu einem eben so beliebten als gewinnenden Theaterdichter seine Zeit. (L. S.)

**Colōbion** (Garder.), 1) ein Unterkleid ohne Aermel der alten Griechen, welches Brust, Rücken und Hüften bedeckte. 2) ein bis auf die Füße reichendes Kleid der ersten Christen, gleichfalls ohne Aermel; früher allgemein gebräuchlich, dann Tracht der Bischöfe, die es über der Alba trugen, und Mönche; bei den letztern entstanden die Kutten aus dem C. (B.)

**Colombīne** (Techn.) s. ital. Theater und Masken.

**Coloratūr** (Musik), Kunstausdruck für die Bravourstellen in der Vocalmusik, die aus auf- oder absteigenden Tonreihen bestehen; also alle Passagen, Rouladen, Läufer, Triller u. s. w., mit welchen der moderne Gesang besonders überladen ist. Die C. ist nur eine sogenannte Verzierung des Gesanges, sie gehört eben so wenig in die reine Melodie, als sie auf die Bühne gehört, da sie zum Ausdrucke dram. Affecte ganz ungeeignet ist. Was den Vortrag der C. betrifft, so erheischt derselbe Gewandheit und Sicherheit, da das Mißlingen eines solchen Kunststückchens immer lächerlich wird; die Töne müssen leicht und perlend fließen und ein kunstfertiger Wechsel der Stimme thut dem Ohre wohl. (7.)

**Colorīt** (Malerei), 1) die gesammte Farbenwirkung eines Bildes; das C. ist freundlicher, wohlthätiger und reizender, je nachdem es dem Maler gelungen, die Farben passend zu wählen und die grellen und feindlichen durch vermittelnde Zwischentinten zu versöhnen. Die Wahl schöner und gefälliger Farben macht das gute C. nicht aus, sondern die Harmonie der einzelnen Theile mit dem Ganzen und die gehörige Vertheilung von Licht und Schatten. Schon seit Cleophantus kannten die Griechen das C., welches durch Apollodorus, Parrhasius, Echion und Melanthius zu





einer Vollkommenheit gebracht wurde, die selbst Apelles nicht übertraf. Der Decorationsmaler hat natürlich beim C. eigne Rücksichten auf die Verhältnisse der Bühne, die Entfernung und das Lampenlicht zu nehmen, die nur die Erfahrung lehren kann. 2) (Literatur), die Art und Weise der Darstellung, der wohlthätige und dem Gegenstande genau anpassende Wechsel der Sprache. (R.)

**Colōss**, 1) Bildsäulen in übermenschlicher Größe; die bekanntesten sind: der Apollo-C. auf dem Capitol, der Jupiter-C. auf dem Marsfelde und der C. des Domitian zu Rom; der C. des Constantinus zu Constantinopel, vor allen aber der C. zu Rhodus, der angeblich auf den beiden Felsen gestanden haben soll, die den Hafen einschließen und so groß war, daß die größten Schiffe unter ihm durchsegeln konnten. Daher 2) jeder Gegenstand von ungewöhnlicher auffallender Größe;

**Colossāl** sind demnach nicht allein Bilder und Erscheinungen von übermäßiger Größe, sondern auch Handlungen und Werke, selbst Gedanken, die den menschlichen Maßstab scheinbar übersteigen. (B.)

**Colossēum** (Coliseum, a. Bühne), s. Amphitheater.

**Colson**, geb. am Ende des vor. Jahrh., Mitglied des Théâtre français zu Paris, war früher am Odéon engagirt und ging zu obigem Theater über, gefiel zwar, verließ es aber dennoch und war 4 Jahre bei mehreren Provinzialbühnen, nach welcher Zeit er in sein früheres Engagement zurückkehrte. Er ist ein Schausp. voll Einsicht und Leben; feines Benehmen und sehr anständiges Spiel zeichnen ihn aus, doch paßt er mehr für das Lust- und Schauspiel, als für die Tragödie. (R. S.)

**Coltellīni** (Celeste), geb. zu Livorno 1764, wurde von ihrem Vater, dem Operndichter C., für die Kunst und besonders zur Sängerin gebildet. 1781 debutirte sie mit glänzendem Erfolge in Neapel, wo sie bis 1783 blieb; dann folgte sie einem Rufe nach Wien und war 6 Jahre die Zierde der dortigen Oper. 1790 kehrte sie nach Italien zurück und sang mit großem Beifall in Neapel; bald nachher jedoch verließ sie durch eine Heirath veranlaßt, die Bühne gänzlich, doch bot ihr Haus der Kunst und den Künstlern stets ein freundliches Asyl. Sie starb 1817 zu Neapel. Sie war eine der trefflichsten Contraaltistinnen des vor. Jahrh., ihre nicht umfangreiche Stimme hatte den lieblichsten Klang und ihr Spiel, welches durch eine angenehme Persönlichkeit unterstützt wurde, war stets voll Grazie, Natürlichkeit und reizender Lebendigkeit; in der kom. Oper soll sie unübertrefflich gewesen sein. (3.)

**Combattimēnti** (Techn.), s. Abbattimenti.

**Cōmicos de la lēgua** (Theaterw.), heißen in Spa-

nien alle herumziehenden Schausp. nach dem Worte: legua, (Meile, Landstraße) also gleichen Ursprungs mit den „fahrenden Leuten" der alten deutschen Bühne. Man findet diese Bezeichnung häufig im Cervantes. (L. S.)

**Commando-Stab** (Requis.), ein etwa ein Fuß langer Stab, von Gold oder Silber, oder auch mit Sammet, Stickerei u. dergl. geziert; sonst wurde er den Befehlshabern als Zeichen ihrer Würde überreicht, jetzt kommt er fast nur bei Statuen als Attribut der Macht vor. B.

**Commentar** (v. lat.) Erläuterungen, Beurtheilungen, Würdigungen von Schriften, Bemerkungen über den Sinn der einzelnen Stellen und die Tendenz, die Anlage, die Ausführung des Ganzen u. s. w. Besonders gebraucht von Erläuterungen griech. und röm. Autoren. Dunkle, an unverständlichen Parthien und Beziehungen reiche Werke, wie Goethe's Faust zweiter Theil machen, C.e oft nothwendig, obgleich man gerade in Bezug auf Goethe's poetische Werke das Recht, zu erläutern, nicht selten gemißbraucht und das Verständniß eher erschwert als erleichtert hat. (M.)

**Comité** (Theaterw.), 1) Verwaltungs-C. Dergleichen Ausschußräthe finden sich bei ständischen Theatern, Actienbühnen und überhaupt solchen Kunstanstalten, welche von anderen als ihrem Dirigenten abhängen; wo sie dann eine beaufsichtigende, berathende oder bewilligende Behörde bilden. Je nach den Verhältnissen oder der Neigung einzelner Mitglieder eines C. greift die Wirksamkeit desselben mehr oder weniger tief in das innere Leben des Instituts ein; selten aber zum Vortheil des Kunstzweckes, wenn auch die Geldverhältnisse, namentlich wo es sich um einen ständischen oder städtischen Zuschuß handelt, dadurch einer zweckmäßigen Beaufsichtigung unterworfen sind. Hat ein Director ein C. neben sich, so strebe er vor allen Dingen dahin, daß es weder in pleno, noch dessen einzelne Mitglieder in die künstlerische, technische und polizeiliche Aufsicht sich mische; wozu der versagte Besuch der Bühne während der Proben und Vorstellungen ein vortreffliches Mittel ist. Hat das C. bei Entwerfung des Repertoirs oder Engagement und Entlassung der Mitglieder entscheidend mitzusprechen, so vertrete der Director mit ruhiger Kraft das Interesse der Kunst gegen den Geschmack des Einzelnen und wahre sich besonders gegen den Einfluß weiblicher Bühnenmitglieder auf das C. Eben so muß auf der andern Seite jede Nachlässigkeit, erwiesene Partheilichkeit, oder falsche Verwaltungsmaßregel des Directors, in dem C. Einspruch und Zurechtweisung finden. 2) Lese-C. Nach dem Beispiel des Comité de lecture des Théâtre français in Paris, bildeten sich zu verschiedenen Zeiten auch bei deutschen Bühnen ähnliche Vereine;





namentlich in Mannheim 1782 unter dem Intendanten Freiherrn von **Dalberg**. Die Gesetze dieses C. (**Ausschuß**) finden sich vollständig in dem gothaischen Theaterkalender von 1785 und zeigen, daß alle eingereichten Stücke erst von dem Ausschuß geprüft wurden, ehe sie definitiv zur Darstellung angenommen werden konnten. Gegenwärtig bestehen bei einigen bedeutenden Bühnen, namentlich in Berlin, Lese-C.s, welche unabhängig von der eigentlichen Verwaltung ihr Urtheil über die Annahme oder Verwerfung der eingereichten Stücke abzugeben haben. Die Verwaltung oder der Vorstand sucht durch Errichtung eines Lese-Cs. der unangenehmen Nothwendigkeit überhoben zu sein, eine abweisende Antwort durch die eigene Ansicht oder den selbstständigen Willen zu motiviren. Gewöhnlich sind die Regisseure der verschiedenen Branchen, einige bekannte Literaten oder Gelehrte die Mitglieder, aus denen ein solches Lese-C. besteht. Jeder Einzelne liest die eingereichten Stücke durch, notirt sein Urtheil auf einen besonderen Bogen, dann wird bei einer Zusammenkunft das Gelesene in pleno besprochen und bei verschiedener Meinung durch Abstimmung entschieden. Wenn es als bewährt anzunehmen wäre, daß ein Stück, welches beim Lesen verworfen wurde, nun auch bei der Aufführung mißfallen müßte, oder umgekehrt, das Gefallen beim Lesen auch das auf der Bühne sicherte, so wäre die Einrichtung eines Lese-C.s, auch außer der Bequemlichkeit für den Vorstand, etwas für die Kunst Beachtenswerthes. Häufige Beispiele beweisen aber, daß ein Urtheil über die muthmaßliche Wirksamkeit der Stücke ungemein schwierig, wenn nicht ganz unmöglich ist. Ueberdem ist die Ansicht und das Urtheil des Lese-C.s selten entscheidend für die wirkliche Annahme oder Verwerfung der Stücke. Die Verwaltung behält sich vor, Stücke, die von dem C. empfohlen sind, aus Hof-, Kassen- und Verwaltungsrücksichten dessenungeachtet zurückzuweisen, oder andere, die das C. verworfen, aus Hof-, Kassen- und Verwaltungsrücksichten doch zur Aufführung zu bringen. Die unbedingt vortheilhafte Wirksamkeit solcher Lese-C.s wie sie jetzt zusammengesetzt sind, ist also illusorisch und eine Annäherung an die Formen des Théâtre français dürfte günstigere Resultate liefern, vorausgesetzt, daß der Schausp. außer dem künstlerischen, auch ein größeres materielles Interesse: Theilnahme an dem Gemeinwohl des Institutes wie dort, einflöße. Das Comité de lecture des Théâtre français besteht aus allen Sociétaires (s. d.) und den bedeutendsten der Gagistes (s. d.) dieses Theaters. Der Dichter liest in der vollständigen Versammlung sein Stück entweder selbst vor, oder läßt es lesen, so daß schon dadurch ein lebendiger Eindruck auf eine zusammengehörige Gemeinschaft hervorgebracht

wird; die Berathung ist sodann ebenfalls gemeinsam und wird in zweifelhaften Fällen durch Abstimmung entschieden. Irrthum ist auch hier möglich, jedenfalls aber weniger wahrscheinlich, als wenn ein Einzelner in der Stille des Studirzimmers über eine dram. Dichtung urtheilt, deren Werth erst in der lebendigen Darstellung sich entscheidet. Anders ist es mit dem entschiedenen Ungeschick der fehlerhaften Form, der Unsittlichkeit in Situation und Diction, so wie den unzureichenden Bühnenmitteln. Diese Fehler lassen sich allerdings herauserkennen, aber Wirksamkeit im Voraus beurtheilen zu wollen, das sagt die Erfahrung jedem darstellenden Künstler, ist unmöglich. (L. S.)

**Commöde** (Garder.), ein altmodischer, großer und complicirter Kopfputz der Damen.

**Comödie.** Daß die Alten selbst über den Ursprung der C. nicht im Klaren waren, beweisen schon ihre sonderbaren Bemühungen, denselben abzuleiten. So sagt ein Erklärer des Aristophanes. „Auf dem Lande gingen früher diejenigen, welche von einem Andern beleidigt waren, in der Nacht an den Ort, wo der Beleidiger wohnte, erzählten was ihnen von dem und dem geschehen war und der Angeschuldigte, den man am andern Tage aufsuchte und zur Verantwortung zog, schämte sich nun, das Unrecht wieder zu thun. Als man sah, wie heilsam dies auf das sittliche Verhalten wirkte, traf man die ausdrückliche Bestimmung, daß die in ihrem Recht Gekränkten die Beleidiger mitten auf öffentlichem Markte verspotten sollten. Da diese indeß meist reiche und angesehene Personen waren, so wagten Jene es nicht anders als im Gesicht durch Weinhefen und dergl. unkenntlich gemacht, zu thun. Die Moral gewann aber sehr hierdurch und man setzte deßhalb Dichter zu dem besonderen Zweck ein, daß sie frei und uneingeschränkt Jeden verspotten sollten, wer es ihnen zu verdienen schien.“ Hier ist offenbar zu viel Absichtliches untergelegt und das aus dem Geiste der Gesetzmacherei späterer Zeiten hineingetragen, was aus dem Volksleben von selbst hervorging. Dergleichen läßt sich nicht machen und nicht verordnen, sondern es macht sich von selbst. David Krantz erzählt in seiner trefflichen Beschreibung von Grönland, einen merkwürdigen Zug von den Grönländern, der uns zeigt, wie die Uranfänge der C. in dem ältesten Leben auch der einfachsten Völker schon verborgen liegen. Es sind ihre Siegkämpfe: Wenn ein Grönländer beleidigt ist, verfertigt er ein satyrisches Gedicht, fordert den Gegner zum Wettstreit auf und beide Theile erscheinen nun, von den Ihrigen als Chor begleitet und gut eingeübt vor zahlreicher Versammlung, um sich zum Ergötzen aller Zuschauer gegenseitig lächerlich zu machen. Wer das letzte Wort hat, ist





Sieger; nur erlaubt die grönländische Gutmüthigkeit nicht, daß Haß oder Leidenschaft die Waffen des Spottes schärfe. In Griechenland führen die ältesten Spuren gleichfalls auf einen solchen freien Erguß satyrischer Laune, die sich in den spottreichen Improvisationen des Jambus äußerte und in den Phallusliedern ihren Anhalt fand. Scherz, neckender Spott und Schimpf, wurden am Vorabende der Thesmophorien, wie an andern Festen, mit großer Freiheit und Muthwillen geübt. Wichtig ist, daß hierbei schon der dram. Geberdung gedacht wird, und vergleichen wir hiermit, was wir von dem mittelalterlichen Theaterwesen wissen, wo die geistlichen Darstellungen, die Mysterien mit possenhaften Zwischenspielen untermischt waren, so liegt der Schluß nahe, daß auch das ernste Spiel der griech. Mysterien durch improvisatorische Versuche lustiger Schwänke und Possen Abwechselung erhielt. Wie man sich durch dergleichen zu Fasten und zu dem düsteren Ernste des Festes gleichsam zu stärken suchte, so erholte man sich dadurch auch wiederum von dem frommen Zwange, den man sich mehrere Tage hindurch hatte auflegen müssen, ja man travestirte vielleicht selbst die heiligen Vorgänge, die in den Mysterien mimisch dargestellt wurden. Besonders zeigen uns die Dionysien ein lärmendes fröhlich umherschwärmendes im wilden Fastnachtsjubel rasendes Volk, lustige Schwänke, Carnevalspossen, Verlarvung und derbkomische Geberdung; einen Bock, der vom muntern Satyrschwarm bei den Hörnern fortgezogen wird, der Preis des siegreichen Dithyrambendichters; Leute, die auf geölten Schläuchen auf einem Beine hüpfen und nach der Trompete trinken, das Gesicht mit Hefen beschmiert; Weiber, die trunken mit unzüchtiger Geberdung umherziehen, oder als Bacchantinnen, Thyaden &c. &c., das Haupt und den Leib mit Epheu umwunden, in der Hand den Thyrsus schwingend, mit Hirsch- und Pantherfellen angethan, Nachts umherschwärmten und selbst bis Delphi zogen, um auf dem, Apollo und Bacchus zugleich geweihten, Parnaß mit den Frauen von Pytho die Dionysien in wildem Taumel zu begehen, so daß der Unfug durch Gesetze beschränkt werden mußte; sie zeigen uns einen Chor, der sich mit den Coryphäen im Wechselgesang unterhielt und Spott auf die Umstehenden im Strome des satyrischen Liedes ergoß; endlich den unanständigen Phallus, der von den Frauen unter passenden Liedern in Procession getragen wird; aber das Alles ist noch keine C., kein eigentlich dram. Spiel. Wenn wir weiter die religiösen Ceremonien in Aegypten und die Art und Weise betrachten, wie die Priester daselbst das Volk unterhielten, dann treten uns unwillkührlich die Geistlichen des Mittelalters mit ihren Possen und Farcen vor die Seele und ein heller Lichtstrahl fällt mit einem Male auf den dunkeln

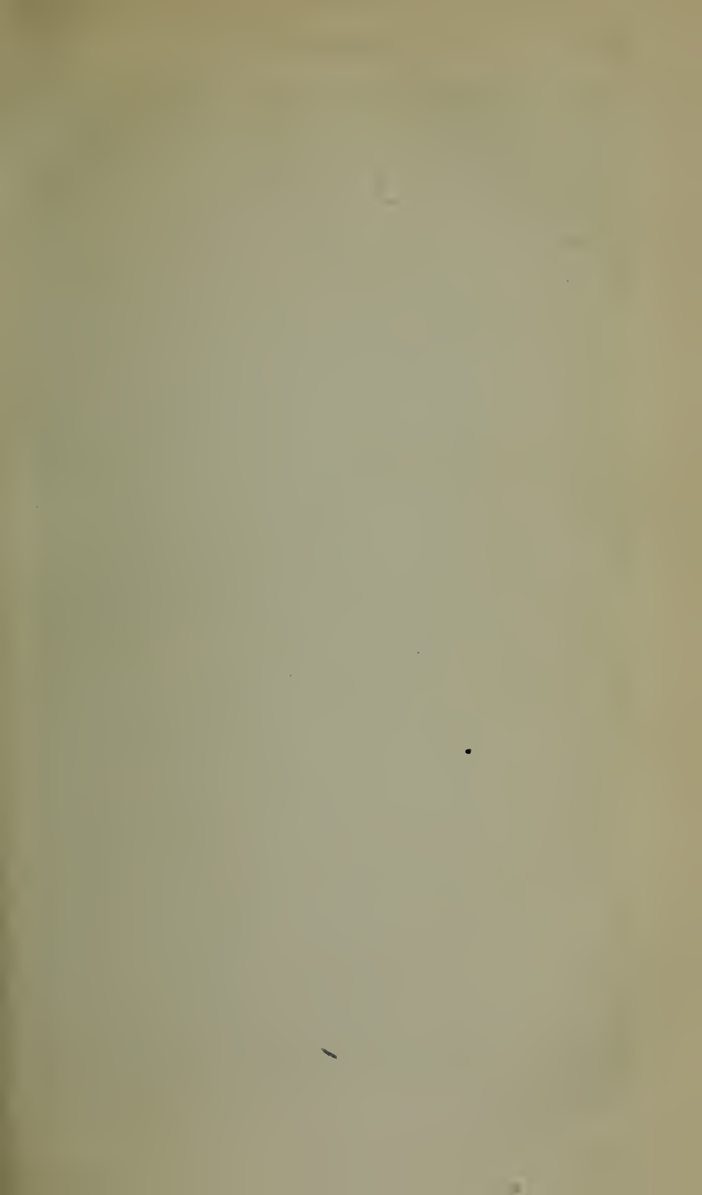
Ursprung der dram. Kunst. Sie ist das Kind des Cultus und der Feste; diese empfing Griechenland von Aegypten und mit ihnen Pomp, Mummerei, Masken, Phallus &c., die bei ihm in verjüngter und stets sich verjüngender Gestalt wieder erscheinen. Diese symbolischen Handlungen und mimischen Tänze sind der empfängliche und fruchtreiche Boden, auf welchem das Drama als die schönste Blume der dionysischen Festlust erwuchs. Was die C. als besondern Theil des Drama betrifft, so erhielt sie ihren Ursprung zumeist in Sicilien, denn wie Athenäus sagte: „die Athenienser gäben den dionysischen oder cyklischen Chören, die Syracuser aber den Jamben oder den Possenreißern, welche Jamben aufführten, den Vorzug.“ Diese Jamben, der Ausdruck neckenden Scherzes und spottender Bitterkeit, sind aber ebenso die Wurzel der C., wie der feierliche tragische oder dithyrambische Chor die der später sogenannten Tragödie. Zu Syracus, dem Schauplatz von den Leiden der Ceres und Proserpina (s. d.) wurden nicht allein Mysterien dieser Gottheiten, an den ihnen geweiheten Festen von Mimen dargestellt, sondern es wurde auch noch eine burleske Nachfeier gegeben, indem nach den dithyrambischen Chören Leute in Jamben einen mythischen Gegenstand parodirend vortrugen. Durch die Wahl eines mythischen Stoffes kam aber ein Sujet in die zuvor bloß neckische Rede, und dies Verdienst wird dem Epicharmus (476) zugeschrieben, dem Aristoteles noch den Namen des Phormis beifügt. Zur Feststellung des Charakters dieser C. ist indeß erforderlich zu bemerken, daß in ihr, als der Unterhaltung eines fürstl. Hofes, politische Beziehungen nicht vorkommen durften; denn die Aengstlichkeit fürstl. Höfe bleibt sich überall und zu allen Zeiten gleich. Hat Sicilien den Ruhm, die ersten Anfänge zur C. gelegt zu haben, so gebührt dagegen den Atheniensern der Ruhm ihrer Ausbildung. Dieselbe konnte jedoch nicht eher erfolgen, als bis durch glänzende Siege und durch demokratische Freiheit das Volksleben Aufschwung erhalten hatte. Da die von Sicilien gekommene Anregung mit diesen politischen Momenten zusammentraf, so wurde die bis dahin vernachlässigte C. vom Staate eingebürgert und von einer Reihe von Dichtern bearbeitet, die mit Krates, Chionides, Mages, Kratinus — den Zeitgenossen der Sikelioten Epicharmus, Phormis und Deinolochus — beginnt und mit Aristophanes schließt. Wer von diesen ersten Bildnern der C. Maske, Dialog und mehrere Schausp. in dieselbe eingeführt habe, ist zwar nach dem ausdrücklichen Zeugniß des Aristoteles unmöglich anzugeben, nach den Scholiasten vor Aristophanes gebührt das Verdienst aber dem Cratinus. Der ungenannte Grammatiker unterscheidet sehr richtig 2 Epochen der alten C., die eine rohere von Susarion





580—564 v. Chr. an und die zweite kunstvollere mit Mehrheit der Schausp. und bestimmten Charakteren, welche durch die Masken ausgedrückt wurden, von Cratinus (500—423) an. Sobald dieser dem rohen Possenspiel eine kunstvollere Gestaltung und politische Stofflichkeit gegeben, nahm sich der Staat der jungen Schöpfung an und ertheilte der C. gleiches Bürgerrecht mit der Tragödie. Sie wurde alsbald Lieblingsunterhaltung des Volkes, welches ein natürliches Behagen daran empfand, wenn der ungerechte Richter, der untreue Beamte, die Uebertreter der Gesetze auf der Bühne von dem Dichter gegeißelt ward; aber es war auch unpartheiisch genug, sich und seine Lieblinge von der Bühne herab verspotten zu lassen und Cratinus scheute sich nicht als Lobredner des aristokratischen Cimon aufzutreten. Aber Cratinus trug, wie auch Crates noch viele Spuren der Rauhigkeit und Herbe der alten grobkomischen Derbheit an sich. Bitter und maßlos im Spott wußte er denselben nicht anmuthg einzukleiden und stellte, nach dem Ausdruck der Alten, seine Schmähungen in bloßem Haupte zur Schau. Ohne des Cratinus Kraft, aber reich an Erfindungsgabe und ausgezeichnet durch anständigere Behandlung des Stoffs waren Pherecrates und Eupolis. Namentlich wird der letztere als lieblich und milde, als großartig in der Auffassung, kunstvoll in der Anlage und Ausführung des Plans gerühmt; auch soll er absichtlich aus der Schmähsucht des Cratinus in einen anständigeren Ton eingelenkt sein. Beider Eigenschaften, die Kraft und rücksichtslose Derbheit des Cratinus und die Anmuth des Eupolis vereinigte Aristophanes (s. d.) und er ist durch diese glückliche Mischung des Spröden und Weichen der Meister der alten C. geworden, ohne daß er jedoch an eigentlich dichterischem Werth den Eupolis erreicht oder übertroffen hätte. Noch werden Hermippos, Platon und Phrynichus als Dichter der alten C. genannt, aber ihr Wirken kann nur aus Aristophanes beurtheilt werden, weil von ihm allein Stücke übrig geblieben sind. Den Standpunkt, von welchem aus dieser Dichter die Aufgabe der C. ansah, ist ein hoher und würdiger. „Die C. — sagt er selbst — will die Menschen im Staate bessern und belehren. Was den Kindern der Lehrer ist — äußert er an einer anderen Stelle — ist für die Erwachsenen der Dichter, und nicht an kleinen unbedeutenden Leuten soll er sich reiben, sondern den Größten und Mächtigsten mit heiligem Ingrimm zu Leibe gehen.“ So erscheint die Wirksamkeit dieses Dichters als eine freie, im Namen des Staates geübte Censur, die durch die Macht des Lächerlichen einen heilsamen Einfluß auf öffentliches und Privatleben ausübte. Erreicht wurde dies nicht blos durch gelegenheitliche Anspielungen und Ausfälle, sondern durch syste-

matische Angriffe, die nicht mit geschlossenem Visir, sondern offen geschahen, indem der Angegriffene in seiner Persönlichkeit treu copirt und beim Namen genannt wurde. Die lebendige Gegenwart, die nächsten Interessen, die Fragen des Tages griff der Dichter auf und brachte sie, oft auch die eigenen Angelegenheiten, in der Parabase zur Sprache. So heißt nämlich der Theil des Stücks, in welchem, wenn die Schausp. abgetreten waren und der Chor allein noch auf der Bühne stand, dieser sich an die Zuschauer wandte und ihnen im Namen des Dichters dasjenige sagte, was derselbe in eigenen oder öffentlichen Angelegenheiten auf dem Herzen hätte. Das poetische Verdienst der alten C. besteht daher mehr in der Behandlung des Einzelnen, als in der Durchführung des Ganzen, welches oft nur eine Aneinanderreihung lose zusammenhängender Scenen ist, da hier die praktische Tendenz die ästhetische überwiegt. In letzterer Hinsicht verdient die neuere C. vor der alten den Vorzug, während ihr hinwiederum das abgeht, was grade die Seele dieser ausmacht, und worin Dichter wie Aristophanes ihre ganze Stärke setzen. Die Parabase enthielt immer gleichsam die Moral der Fabel, ähnlich wie in der Tagödie der Chor. Was die Rücksichtslosigkeit in Ausfällen und Angriffen auf lebende Personen betrifft, so mußte eine Zügellosigkeit der Satyre allerdings für den, welchen sie traf, unangenehm werden, und es fehlte nicht an Versuchen, sie zu beschränken; aber sie scheiterten an dem Geiste der Verfassung und dem Willen des Volkes. Dafür mag es aber an Privatrache nicht gefehlt haben. So klagt Aristophanes über das, was er von Kleon zu leiden hatte, und Platonius erzählt von Eupolis, er sei von Personen, die er in den „Bapten" angegriffen hatte, ins Wasser geworfen und ersäuft worden, eine That, welche von Einigen dem Alcibiades zugeschrieben wird. Gestehen wir indeß, daß in der Monarchie überhaupt bei strenger Sonderung und Ueber- und Unterordnung der Stände, ein vielleicht krankhaftes Ehrgefühl vorherrscht, das keine persönliche oder Standesanspielung verträgt; daß aber in Athen eine solche Empfindlichkeit nicht herrschen konnte, weil man im Gesammtleben daran gewöhnt war, frei zu urtheilen und über sich urtheilen zu lassen. Die Art und Weise indeß, wie im Mittelalter das Ehrwürdige zur Posse herabgezogen wurde, enthält ein Analogon zu dem, was Aristophanes sich in den Fröschen erlaubte. In der Tragödie, wo Alles ernste Bedeutung hatte, würde man nicht die leiseste Zweideutigkeit, nicht die geringste Frivolität in dieser Hinsicht gestattet haben, und es ist vielleicht als der größte Beweis für die Freiheit der komischen Bühne anzusehen, daß der Lustspieldichter sich sonder Scheu auf ein Gebiet wagen durfte, welches selbst die ausgezeichnetsten Philosophen auf





speculativem Wege nur mit der größten Behutsamkeit und selten ohne Gefahr betreten konnten. Außer dem Bereich des komischen Spottes stand allein der hohe und ehrwürdige Gerichtshof des Areopagus, so wie hinwiederum kein Mitglied desselben C.n schreiben durfte. Mit der Democratie war die C. entstanden und ging mit ihr wieder unter. Unter der vorübergehen Oligarchie im J. 411 verstummte sie noch nicht, aber als der unglückliche Ausgang des peloponnesischen Kriegs die Kraft des Volkes gebrochen, die Democratie aufgehoben, eine oligarchische Schreckensregierung an die Stelle gesetzt und den Wohlstand der Bürger zerstört hatte, da sank den Dichtern theils der Muth, mit der Parabase hervorzutreten; theils fehlten den Einzelnen die Mittel, die bedeutenden Kosten der Choregie (s. d.) aufzubringen; theils und das ist ganz besonders zu beachten, änderten sich Sitten und Ansichten und die Begriffe von dem, was schicklich und anständig sei; man fing an, mehr für seine eigne Person als für das Gemeinwesen zu leben und zu handeln. So ging theils aus Mittellosigkeit, theils aus Lauheit auf Seiten der Bürger und aus Aengstlichkeit und Bedenken auf Seiten der Dichter der Chor und mit dem Chor die Parabase, die Pointe des ganzen Stücks, ein. Verordnungen kamen dazu, welche Jemanden mit Anführung des Namens zu verspotten verboten, und auf diese Weise durch die Gesetze sowohl wie durch den öffentlichen Geist genöthigt, Stoffe zu wählen, die auf das Staatswesen weniger Bezug hatten, beschränkten sich die Dichter darauf, mythische Stoffe, Stellen epischer Dichter, selbst Homer und vor Allem die Tragiker zu parodiren, mit Hinweglassung des Chors. Die auf diese Weise entstandenen Stücke machen die mittlere C. aus, in welcher Aristophanes mit der zweiten Ausgabe des Plutus, mit dem Aiolosikon und Kokalus auftrat. Die ausgezeichnetsten Dichter der unter dem Namen der mittleren C. begriffenen Epoche sind außer ihm Antiphanes, Alexis und Stephanus (s. d.). Doch war auch aus der mittleren C. der alte Geist noch nicht ganz gewichen und trotz ausdrücklicher Verbote ließ sie es sich nicht nehmen, Personen bei Namen zu nennen und durch die Maske darzustellen. Es ist daher besonders die Weglassung des Chors, was den Charakter der mittleren C. ausmacht. So wird selbst Plato, größer und vornehmer als Sokrates, von den Komikern Alexis, Anaxandrides und Ananilas angegriffen und Isokrates klagt noch 356 über die Freiheit der komischen Bühne. Die angegriffene Person bot jedoch kein Charakterbild mehr dar, welches die Hauptfigur des ganzen Stücks ausgemacht hätte, wie Sokrates, Euripides und Kleon oder der Wursthändler, sein Nebenbuhler, einst in den alten Stücken; sondern

sie war mehr Gegenstand gelegentlicher Ausfälle und Seitenhiebe, und auch diese mußten unterbleiben, als im letzten Viertel des 4. Jahrh. Griechenland seine Selbstständigkeit völlig einbüßte und in macedonische Abhängigkeit gerieth. Furcht vor den Macedoniern und ihrem gebieterischen Soldatentrotz lehrte zurückhaltend sein; das öffentliche Leben war durch jene gänzlich unterdrückt, das Privatleben vorherrschend, gehöriger Gehorsam Pflicht; Darstellung einer Person durch die Maske würde um so mehr beleidigt haben, je mehr der Dichter dieselbe jetzt aus dem Privatleben nehmen mußte, und statt der individuellen brachte er nun generelle Charaktermasken oder Karrikaturen auf die Bühne. Das ist die neuere C., deren Stücke wir nur durch lateinische Nachbildungen kennen, weil sie auf der röm. Bühne Eingang fanden und uns in röm. Bearbeitungen erhalten worden sind. Als ausgezeichnet in dieser Gattung werden Philemon aus Syracus, aber Bürger von Athen, Menander aus Athen, glänzend durch Geburt und Vermögen wie durch Geist, Diphilus aus Sinope, Philippides, Poseidippus und Apollodorus genannt. Mit dem Charakter der neueren ist zugleich der der röm. C. angedeutet, die in den fescennischen Versen und den Atellanen (s. d.) ihre Grundlage findet. Der Versuch, die alte C. der Griechen in Rom einzuführen, scheiterte an der gänzlichen Verschiedenheit des Volkscharakters, die neuere dagegen wurde von zahlreichen Nachbildnern, unter denen Plautus und Terenz die bekanntesten sind, auf die Bühne gebracht. Auch entstanden hier manche Unterabtheilungen der C., von denen wir hier nur nennen die C. atellana (s. Atellanen), die C. palliata eine in Griechenland und in griech. Costüm spielende C., im Gegensatze zur C. togata, in der Stoff, Schauplatz und Costüm römisch war; die C. hilaro-tragoedia s. Tragicomödie, die C. stataria, in welcher der Dialog über die Handlung vorherrschte, die C. tabernia gemeine, niedrige Buden-C. u. s. w. Ueber die Entwickelung der spätern C. in Italien als improvisirtes Lustspiel (Comedia dell' arte), Spanien, Frankreich, England und Deutschland s. die Theatergeschichten dieser Länder, so wie die Art.: Lustspiel, Masken, Pantomime u. s. w.

**Comēdīē-Vaudevīlle** (Techn.), eine dem neueren franz. Theater eigenthümliche Gattung dram. Dichtung. Sie entstand seit die Theater zweiten Ranges in Paris, welche ausschließlich auf die Exploitation des Vaudevilles angewiesen sind, die Nothwendigkeit fühlten, ihrem Publikum mitunter auch Stücke ernsterer Art zu bieten. Die haute Comédie war ihnen durch den Monopolbesitz des Théâtre français unzugänglich, und man suchte daher einen Ausweg, indem Stücke, die ihrer Tendenz nach dem Drama angehörten, durch Hinzu-





fügung von Vaudeville-Couplets zu einem Mitteldinge zwischen Drama und Vaudeville gemacht wurden. Selten werden indessen eigentlich Vaudeville-Melodien, sondern meist Opern- und Romanzenmusik zu den musikalischen Einschiebseln gewählt. Scribe, der eine gewisse Zeit lang nur für das Théâtre de Madame (jetzt wieder Gymnase dramatique) arbeitete, hat die bekanntesten Stücke dieser Gattung geliefert: Malvina, Philipp, Sie ist wahnsinnig, Clermont der Maler, gehören eigentlich dem Drama oder der franz. Comédie larmoyante an, wozu sie auch in der deutschen Uebersetzung wieder geworden sind; im Original führen sie aber sämmtlich den Titel: C. V. In der Ausführung wird das deutsche Gemüth stets auf das unangenehmste von dem tonlosen Geplärre der franz. Schausp. beim Singen berührt und auf der deutschen Bühne würde das Singen nach bekannten Melodien in einer ernsten ergreifenden Situation kaum geduldet werden. Hin und wieder, namentlich bei Actschlüssen ist indessen die charakteristische Musik in diesen Stücken ein wesentliches Hülfsmittel für die ergreifende Darstellung. C. v. Holtey hat für das königstädter Theater in Berlin eine deutsche C. V. mit Glück und gutem Erfolge zu schaffen versucht. (L. S.)

**Comödienstreit** (Theat. Gesch.). Unter diesem Collectionamen faßt man gewöhnlich alle die Anfeindungen und Verfolgungen zusammen, die das deutsche Theater in der Kindheits- und Entwicklungsperiode erdulden mußte. Die erste Spur davon finden wir zu Hamburg zwischen 1680—90, wo die Geistlichen Reifer und Schuppius durch Schrift und Wort gegen die Comödianten eiferten und die ganze Verachtung auf sie herabzurufen suchten, die früher auf den „fahrenden Leuten" ruhte. Diese Mühen waren nicht erfolglos und wenigstens fanden sie bei der Geistlichkeit so großen Anklang, daß 1692 dem Comödiantenprincipal Veltheim in Leipzig und zugleich dem Schernitzky in Hamburg das Abendmahl verweigert wurde; ein Verfahren, welches die in Frankreich auf dem ganzen Stande ruhende Excommunication (s. d.) in Deutschland wenigstens theilsweise in Ausführung brachte, da es nur zu vielfache Nachahmung fand. Ein magdeburger Prediger Winkler manoeuvrirte besonders auf gleiche Weise gegen die Wittwe Veltheim und von nun an wurde es Mode, daß sich Prediger und Candidaten, die sonst keinen Ruf zu erwerben wußten, denselben durch Eiferung gegen die Comödianten zu erringen suchten, wozu allerdings die fast unglaubliche Gemeinheit der Stücke und auch das ganze Aeußere der Darsteller Stoff genug darbot. Bis um 1730 war der C. stets ein directer Angriff auf die Comödianten, den diese durch Selbstvertheidigung zurückwiesen, wie

denn z. B. die Wittwe Veltheim eine Schutzschrift veröffentlichte, die 3 Aufl. erlebte und die später mehrere Principale als deckendes Schild vorhielten. Als sich aber Gottsched, durch seinen Einfluß auf eine der bedeutendsten Truppen, die Neuber'sche, des Theaters theilweise bemächtigte und demselben eine andere Richtung zu geben suchte, nahm auch der C. eine andere Gestalt an und wurde durch literarische Anwälte geführt. Die erste Veranlassung gab die 1737 auf Gottscheds Veranlassung erfolgte feierliche Verbannung des Hanswurstes, die von Seiten der minder bedeutenden Truppen heftige Einsprache und keine Beachtung fand, wodurch diese denn natürlich angefeindet wurden; wichtiger war der C. der sich erhob, als die Neuberin selbst die Hand dazu bot, die geschmacklosen Stücke ihres Protectors Gottsched und seiner schriftstellernden Ehehälfte von der Bühne zu verbannen. Jetzt ging derselbe auch in die Literatur über und der heftige Streit, welchen J. E. Schlegel mit einem gewissen Straube 1740 in Gottscheds „Kritischen Beiträgen" führte, gibt den ersten Beleg dazu. Diese Beiträge waren nun der Kampfplatz, auf welchem Alles, was sich in der dram. Literatur von der hohlen bombastischen Schule Gottscheds entfernte, angefeindet wurde. Lessing, Gellert u. A. erschütterten zwar die Schule in ihren Grundfesten; die bessern Kräfte, worunter J. E. Schlegel, machten sich allmählich los von ihren Banden und folgten der neuen Richtung; aber Gottsched und seine Anhänger hielten die kritische Unfehlbarkeit mit eiserner Hartnäckigkeit fest, und lange währte es, ehe der usurpatorisch errichtete und durch günstige Verhältnisse befestigte kritische Thron Gottscheds zusammenbrach. Da indessen diese Kämpfe, in denen sich die Partheien der Bodmerianer und Gottschedianer namentlich sehr herausstellten, nicht mehr die Existenz des Theaters, sondern nur seine Form und Art angriffen, so wenden wir uns zu dem erstern C. zurück und wollen zur Charakterisirung des Ganzen einen derartigen Streit leicht skizziren: es ist der Hamburger Götze-Schlossersche C., der wegen der Hartnäckigkeit, mit der er von beiden Seiten geführt wurde, und der Masse von Controversschriften, die er veranlaßt, zu den merkwürdigsten gehört: Joh. Ludw. Schlosser, Pastor zu Bergedorf, verfertigte als Student 2 Lustspiele, die er in Hamburg aufführen, und später in Bremen drucken ließ, ohne sich jedoch zu nennen. Ein indiscreter Recensent, in der hallischen Bibliothek der schönen Wissenschaften, 7. Stück, 1768, nannte ihn mit Namen und Würde und provocirte dadurch die Ansicht des hamburger Ministerii über diese schön-wissenschaftliche Arbeit. Der Erisapfel war geworfen, und schon in dem letzten Blatte der Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, Nr. 52, 30. Dec. 1768 erschien ein anonymer Brief, worin Pastor Schlosser

pasquillarisch angegriffen und verläumdet, zugleich das Anathema gegen das Theater wieder aufgefrischt wurde. Man muß dabei bemerken, daß der folgende Jahrgang dieser Nachrichten, dem Aaron des hamburgischen Zions Joh. Melch. Götze, Senior und Hauptpastor an der St. Catharinenkirche gewidmet, woraus die Farbe des Blattes zu folgern ist. Schlosser that ernste Schritte, den Anonymus ans Licht zu ziehen, und drohte mit gerichtlicher Nachsuchung. Da erschien eine mildere Erklärung des nun schon kenntlichen Briefstellers, die im frömmelnden Tone von einem durchdrungenen Gewissen hervorgerufen sein wollte, und zwar nicht die Sache, wohl aber die Art und Weise als übereilt darstellte. Diesem Gewissensdrange schloß sich die Anfrage an, ob es sich für einen Candidaten vom Ministerio schicke, als Verfasser von Comödien genannt zu werden u. s. w., obschon dies früher z. B. unter Veltheim sogar auf dem Zettel und von Pastoren geschah; Schlosser beruhigte sich nicht bei dieser Erklärung, und schlug den Weg des Rechtes ein; aber man hintertrieb es, daß Götze, vulgo Aron, gerichtlich genannt wurde; doch mußte der Herr Amtsbruder sich zu einem Briefe bequemen, worin er Schlosser „die Versicherung gab, daß er ihn für einen rechtschaffnen Mann und erbaulichen Prediger halte, der sein Amt mit Segen zu führen im Stande sei, auch alles in jenem (amtsbrüderlichen) Aufsatze dieser Versicherung Entgegene und der Ehre Schlossers Nachtheilige wiederrief und zurücknahm." Schlosser behielt sich vor, diesen Brief vorzeigen zu können, wo er es für nöthig hielt. Nun versuchte Götze durch allerhand Machinationen den Brief wieder in seine Hände zu bekommen, was ihm aber nicht gelang. Zu gleicher Zeit erschien vom Prof. Vincent Nölting eine, in 3 Auflagen, gedruckte Vertheidigung Schlossers, in welcher Götze als Verfasser jener Anfeindung ziemlich deutlich bezeichnet wurde. Der Eiferer schwieg zwar augenblicklich, ließ aber bald die Maske fallen und machte sich Luft in seiner theologischen Untersuchung der Sittlichkeit der Schaubühne u. s. w., Hamburg 1769. Da er in dieser Schrift seiner gegebenen Erklärung gänzlich zuwiderhandelte, trat Schlosser mit seiner „Nachricht an das Publikum," Hamb. 1769, hervor, und enthüllte das ganze Treiben des Seniors, vor den Augen der Welt. Von nun an wurde der Streit offen geführt, Flugschriften jagten einander, der Senior hatte sogar ein — sehr partheiisches Urtheil der göttinger theologischen Facultät einholen lassen; als er sich aber in seiner Kampflust, und Schauspielverfolgung unvorsichtiger Weise verleiten ließ, die Angelegenheiten auf die Kanzel zu bringen, und von Menschen abhandelte, die die gottesdienstlichen Versammlungen als einen Schauplatz ansehen und be-

suchen und unter anderen von Kanzelcomödianten (Schlosser), von Kathedercomödianten (Nölting) 2c. sprach, da nahm der Senat den Pastor Schlosser in Schutz, und untersagte alle Streitschriften in dieser Angelegenheit. Götze legte bald sein Seniorat nieder, die allgemeine Stimme war gegen ihn, und es regnete außer den Flugschriften, Epigramme auf ihn herab, von denen hier einige Proben:

An G—e.

Die unverschämte Stirn, die zeige künftig nicht,
Und wenn Du predigst, nimm die Maske vors Gesicht

oder:

Als ich die Schriften gegen G—e las.

Ganz recht! — Allein Satyren, Zeit und Müh
Was nützen die?
Ein Götze bessert sich doch nie!

Acht Tage nach dem Verbote des Senates von Hamburg, schrieb Nölting (am 21. Nov. 69) einen Brief an Götze, in dem er die Hand zum Frieden bot, um Vergebung, wo er gefehlt, bat und sie verhieß. Aber er predigte tauben Ohren: die Antwort ist ein Muster von Priesterstolz und Unchristlichkeit; zur Probe mag hier der Schluß derselben stehen: „— — Bedenken Sie endlich, ob Ihr ganzer Brief so beschaffen ist, daß Sie sich darauf mit Freudigkeit werden berufen werden können, wenn nun das Wort: Bezahle mir, was du mir schuldig bist, aus dem Munde Ihres Richters an Sie ergehen wird, und ob Sie mit demselben der Forderung Math. 5, 24 ein Genüge geleistet haben. Ich behalte es mir vor, meine Apologie gegen so viele ungegründete Anklagen, mit welchen Sie und Ihr Freund mich belästigt haben, da vorzulegen, wo es nöthig ist, und dazu berechtigt mich das Verhalten Jesu, Joh. 8, 44. 45. „Ihr seid von dem Vater dem Teufel, und nach eures Vaters Lust wollt ihr thun. Derselbige ist ein Mörder von Anfang und ist nicht bestanden in der Wahrheit, denn die Wahrheit ist nicht in ihm. Wenn er die Lügen redet, so redet er von seinen eigenen, denn er ist ein Lügner und ein Vater derselbigen. Ich aber, weil ich die Wahrheit sage, so glaubet ihm nur nicht; dieses Verhalten soll zugleich mein Vorbild sein. Ich wiederhole nochmals, daß ich Ihnen alle Angriffe und Beleidigungen von Herzen vergebe und Gott bitte, daß er Ihnen auch in Christo vergeben könne. Nur verbitte ich allen ferneren Briefwechsel ein für allemal, und handle darin nach der Vorschrift des göttlichen Wortes. Prov. 19, 20. Sei unverworren mit dem der Heimlichkeit offenbaret." Professor Nölting beantwortete in einem würdigen Tone 14 besondere neue Angriffe, und 8 andre Punkte dieses Briefes und schloß wie folgt: „Ich habe das Meinige





gethan; für den Ausgang kann ich nicht. Gott gebe nur, daß wir Beide in Einen Himmel eingehen, wo nach seiner erbarmenden Gnade, die Einigkeit wird ganz wieder hergestellt werden, welche ich hier zwar auf der Welt sehnlich gewünscht aber nicht erlangt habe. N." Diese Corresondenz existirt nur in Manuscript, und ist sehr selten. So schloß einer der hartnäckigsten Kämpfe gegen das Theater, der zugleich einer der letzten war. Erst in neuerer Zeit scheint das Mystiker- und Muckerwesen auch den C. erneuern zu wollen und in dem aufgeklärten Leipzig z. B. donnert, oder zischelt vielmehr ein als Mystiker verrufener Professor vom Katheder der Bürgerschule herab gegen Theater und Schausp., von denen er sehr naiv behauptet: daß sie keine Christen seien. Die Sache ist allerdings so kindisch, daß man sie nur Kindern vortragen kann; daß mans aber 1839 noch vorbringen darf, das ist das Merkwürdige. (C. Lebrün.)

**Compärse** (franz. Techn.), wörtlich: Erscheinende heißt diejenige stumme Person in der Bühnensprache, welche blos zur Schau auf dem Theater erscheint. Gebräuchlicher dafür ist in Deutschland Statist. Bei größeren Theatern pflegen einige C.n fest angestellt zu sein und diesen der tägliche Dienst des Auf- und Abtragens der Meubles (s. d.) obzuliegen. Bedarf man einer größern Zahl, so werden geeignete Subjecte für einen bestimmten Preis auf die Dauer eines Abends, oder bei neueinstudirten Stücken auch für alle Proben engagirt. Jedenfalls thut eine Verwaltung gut, wenn Truppen in der Stadt garnisoniren, ein Abkommen mit den Commandeurs zu treffen, nach welchem eine bestimmte Anzahl von Soldaten für C.n bereit sind, wozu sich in der Regel die Commandeurs nicht ungern verstehen, da den Leuten dadurch ein beachtenswerther Nebenverdienst erwächst. Die Bühne hat den Vortheil, unter den Soldaten schöne Gestalten, einen gewissen körperlichen Anstand, Gehorsam, ruhiges Betragen und Gewohnheit mit Waffen umzugehen, zu finden; nur ist anzurathen, stets einen Unterofficier die Leute zum Theater escortiren, während der Vorstellung auf der Bühne oder in den Ankleidelocalen beaufsichtigen, das Geld für dieselben in Empfang nehmen und auch wieder in die Casernen zurückbegleiten zu lassen. Bei allen diesen Vortheilen ist aber zu berücksichtigen, daß zur Exercier- und Manöverzeit, so wie beim Ausmarsch und Sonntags während der Kirchenparade nicht auf Soldaten zu rechnen ist. Sind Soldaten nicht zu haben, so muß man sich mit Handwerksburschen u. s. w. einzurichten suchen, nur sehe man darauf, daß der damit Beauftragte das Geld nicht für sich behält, die Leute aber mit der Versprechung die Vorstellung, hinter den Coulissen mit ansehen zu können, abfindet. Solche C.n stehen hindernd im Wege

und erregen oft durch äußere Mißgestalt oder nachlässigen Anzug Gelächter. Sorgsame Beaufsichtigung des Anzuges, namentlich bei Römern, Griechen, Wilden u. s. w., ist dringend nothwendig; eben so genaue Controlle bei Wiederablieferung der erhaltenen Costümstücke. Warnen muß man vor leichtsinnigem Anwerben liederlicher Menschen und Personen von zweideutigem Rufe. Der Aufenthalt in Proben und Vorstellungen hat schon manchen Dieb vor den Nachforschungen der Polizei geschützt und bei der Versammlung vieler Menschen im Theater dem Diebstahle reiche Ernte geboten. (L. S.)

**Comparserīē** (franz.; Techn.), das Ganze des Arrangements in einer Bühnendarstellung, so weit es die stummen Personen betrifft, die blos durch ihr Erscheinen auf den Gang der Handlung einwirken oder das Bühnenbild vervollständigen. Das Wesen der C. ist das Massenhafte, bei Schlachten, Aufläufen, Triumphzügen u. s. w., und die Aufgabe des Arrangirenden, mit den geringsten Mitteln Massen vor dem Zuschauer erscheinen zu lassen. Dies kann nur erreicht werden, wenn die Decoration durch Säulen, Treppen, Bäume und überhaupt Versetzstücke, welche den leeren Raum der Bühne verkleinern, der C. zu Hülfe kommt. 12 Soldaten, die mit einer Fahne und Trommeln in ein Thor, hinter ein Gebüsch, zwischen Säulen aufgestellt sind, lassen dem Zuschauer mehr hinter denselben vermuthen, als selbst die glänzendsten Mittel einer Bühne wirklich erscheinen zu lassen erlauben. Die verbrauchten Kunststückchen, dieselben Comparsen in einem Marsche mehrere Male über die Bühne gehen zu sehen, machen höchstens auf Kinder noch einigen Eindruck und man kommt immer mehr dahin, die C. nur anzudeuten, namentlich im Schauspiele; während die Oper glänzende und zahlreiche C. geradezu erfordert. Der Arrangirende hat darauf zu sehen, daß die Comparsen während derjenigen Scenen, in denen sie nicht auf der Bühne sind, einen Aufenthaltsort haben, und nicht gezwungen werden, hinter den Coulissen das Bühnengeschäft zu hindern; da es ein sehr verzeihlicher Wunsch jedes Comparsen ist, der Vorstellung zuzusehen. Die Einübung der Comparsen geschieht am besten unabhängig von den eigentlichen Proben, wenn dies ohne Gemeinschaft mit Chor und Solopartien geschehen kann, entweder vor den Proben, oder um Zeit und Geld zu ersparen, eine Stunde vor dem Beginn der Vorstellung. Vortheilhaft ist es, wenn man die Comparsen in Abtheilungen stellt und jeder einen gewandten Choristen oder Figuranten als Führer gibt, der dann die ihm Uebergebenen auf der Bühne anzuleiten hat. Knien, Waffentragen, Beten u. s. w. lasse man unter keinen Umständen ohne vorhergegangene genaue Anweisung von den





Comparsen ausführen, wenn nicht Störungen eintreten sollen; überhaupt vertraue man nichts der Intelligenz solcher Leute, sondern überzeuge sich genau, ob sie das auf der Bühne Nothwendige auch vollständig begriffen haben. (L. S.)

**Cōmpedes** (lat.; Garder.), goldene oder silberne Ringe, die von den röm. Frauen oberhalb des Knöchels am Fuße getragen wurden; sie waren nur damals üblich, als der Orient die Beinkleider in Rom eingeführt hatte; Frauen von lockern Sitten trugen kostbar gearbeitete C. selbst am Schenkel zur Schau. (B.)

**Compère** (franz.; Techn.), Gevatter, Gevattersmann, nennt man in der Theatersprache eine Rolle, die nur dazu da ist, um einer andern Hauptrolle im Dialog Gelegenheit zur vollständigen und besonders wirksamen Entwicklung zu geben. Zu dieser Gattung gehören namentlich alle Stellen in den sg. Schubladenstücken außer der Hauptrolle, also: Murrkopf im Schausp. wider Willen, der Alte im Landhaus an der Heerstraße, der Director in Komm her! u. s. w. Bedeutendere Rollen dieser Gattung, die auch durch eigene Charakteristik interessiren, sind: Desaunais in Michel Perrin, der Mohr in den Drillingen u. s. w. Der C. ist eigentlich blos dazu da, um das Stichwort für die Hauptrolle zu bringen. Gelingt es, ihr eine Färbung zu geben, die an und für sich interessirt, so ist dies zwar gut und lobenswerth, jede Anerkennung nimmt aber dessenungeachtet nur die Hauptrolle für sich in Anspruch. (L. S.)

**Compliment** (franz.), Gruß, Verbeugung. Die neuere Zeit hat das C. sehr vereinfacht. Ein Zusammennehmen der Hacken, eine leichte Neigung des Oberkörpers genügen für Gleichstehende, Vorgesetzten und Höherstehenden Gegenüber wird diese Neigung tiefer. Dagegen unterliegt das ältere C., namentlich das des vor. Jahrh. ganz bestimmten Regeln, die auf den Tanzschritt des Menuetts fußen. Das Ausschreiten des rechten Fußes zur Seite, die Neigung des Oberkörpers, das Zurücktreten und wieder Aufrichten steht in genauem Zeitverhältnisse mit dem Ergreifen des Hutes und dessen Führung von unter dem linken Arme in die rechte Hand und dahin zurück. Richtung der Augen, Haltung des Kopfes und der Arme hierbei, schreibt das Menuett vor. Die C.e beim Durchgehen durch ein Zimmer, so wie beim Eintreten in eine größere Gesellschaft, weichen von diesem ceremonieusen C. in so weit ab, als sie leichter, rascher und anspruchsloser gemacht werden. Das letztere besonders ist dasjenige, was der Schausp. beim Herausruf anzuwenden hat. Er beginnt gleichzeitig mit der Neigung des Oberkörpers und dem Zurücktreten des rechten Fußes einen Blick, der ungefähr in der Richtung des ersten Ranges die ganze

Versammlung von links nach rechts durchfliegt, ohne sich irgendwo zu fixiren. Näheres über das C. s. in: der Complimentarius, Nürnberg 1730; Complimentir- und Sittenbuch Ethophili, Nordhausen 1728; Complimentir-Collegium, Leipzig 1730; der allzeit fertige Complimentist, Nürnberg 1728 und in den zahlreichen, meist werthlosen Complimentirbüchern der neuern Zeit. (L. S.)

**Compositiōn** (lat.; Musik.), Zusammensetzung, also auch das aus zusammengesetzten einzelnen Tönen bestehende Musikstück. Wie der Dichter beim Zusammenstellen eines Gedichtes aus Worten nicht allein die Regeln der Prosodie und Metrik beachten, sondern auch diese Worte stets dem Gefühl anpassen muß, welches das Gedicht beim Leser erwecken soll, so muß auch die C. nicht allein allen technischen Anforderungen der Musik entsprechen, sondern jeder Ton muß im Einklange stehen mit der Empfindung, welche die C. ins Leben rief und die sie demnach wieder hervorrufen soll beim Hörer; daher sind die deutschen Bezeichnungen: Tondichtung und Tondichter weit entsprechender, als C. und Componist. Die C. verlangt demnach von ihrem Schöpfer: gründliche musikal. wissenschaftliche Bildung, genaue Kenntniß der Stimmen und Instrumente, Erfahrung in den Wirkungen der Harmonie und diejenige allgemein wissenschaftliche und ästhetische Bildung, die jeder Kunstschöpfung als Grundlage dienen muß; aber sie verlangt eben so dringend ein warmes tiefes Gefühl, poetischen Schwung des Gemüthes, Erfindungsfähigkeit für Melodien und Charaktere, Gedankenreichthum und Urtheilskraft, mit einem Worte: dichterische Schöpfungskraft, Genie. Von den verschiedenen Unterabtheilungen der C. haben wir hier nur die dramatische, d. h. die Oper und ihre einzelnen Theile: die Ouvertüre, Introduction, Arie, Chöre, das Lied, Duett, Terzett, Quartett, Finale u. s. w. zu betrachten, und verweisen auf diese einzelnen Art., so wie auf den Gesammtart.; Oper. (7.)

**Cōmus** (Myth.). 1) Der Gott des Schmauses und Vorsteher der öffentlichen Lustbarkeiten und Feste. Kommt nur in der ältesten Mythologie vor und wird als ein lachender alter Mann mit halbgesenktem Haupte und gesenkter Fackel dargestellt, wie er schlaftrunken sich irgendwo anlehnt. 2) Bei den Neuern der Gott des Scherzes und Lachens mit satyrisch heiterm Gesichte, eine grinzend lachende Maske in der Hand haltend. (K.)

**Concērt** (franz.; ital. Concerto, Musik), 1) jede Musik, die von Mehreren zusammen ausgeführt wird und bei der die vorhandenen Kräfte wetteifern (concertare) zum Gelingen. Man unterscheidet Vocal- und Instrumental-C.e, öffentliche und Privat-C.e, Kirchen-, Hof-, Kammer-

Garten=C.e u. s. w., Benennungen, die keiner weitern Erklärung bedürfen. 2) Ein einzelnes Musikstück, durch welches der Instrumentalist seine Fertigkeit zu beweisen strebt, wie Clavier=, Violin=, Flöten=C. 2c. (7.)

**Concertmeister** (Musik), der erste Violinist, Vorspieler im Orchester.

**Concessiōn** (Theaterw.), die Erlaubniß, irgend ein bürgerliches Gewerbe zu treiben, die von den Regierungen unter gewissen Bedingungen ertheilt wird. Die C. kann gewöhnlich nicht verkauft, übertragen oder vererbt werden, sondern gilt nur für die Person, der sie ertheilt ist; doch ist sie in Staaten, wo Gewerbefreiheit existirt, gegen eine bestimmte Abgabe sehr leicht zu erlangen und erheischt nicht einmal den Nachweis persönlicher Befähigung zur Ausführung des Gewerbes. Die C. zur Veranstaltung theatralischer Vorstellungen wird meist auf die Vorzeigung von Zeugnissen darüber: „daß der Nachsuchende das Geschäft bereits anderswo mit Erfolg betrieben und sich dabei gut betragen habe" ertheilt und gilt dann für eine Reihe von Jahren und einen bestimmten Kreis. So wird denn die Leitung der Kunstanstalten dem niedrigsten Gewerbe gleichgestellt und die Kunst der concessionirten Speculation schutzlos preisgegeben. Denn so lange der Inhaber seine Pflicht gegen die Regierung erfüllt, d. h. seine Abgaben bezahlt und sich nur den äußern Schein der Rechtlichkeit zu wahren weiß, bleibt er im unangefochtenen Besitz des Monopols, mit der Kunst in seinem C.s=Bezirke zu schachern. Es ist ein großer Uebelstand, daß die Regierungen nicht im Stande sind, die künstlerische Befähigung der C. suchenden Directoren derjenigen strengen Prüfung zu unterwerfen, die die Wichtigkeit der Stellung — wenn wir das Theater als Volksbildungsanstalt betrachten — erheischt und daß es daher der Unfähigkeit und puren Geldspeculation möglich ist, sich gegen Vorzeigung vager Zeugnisse der Leitung des Theaters zu bemächtigen. Man hat deshalb den Vorschlag gemacht, eine eigene Theaterbehörde zu begründen, an deren Spitze z. B. die Intendanz des Hoftheaters jeden Staates stehen sollte, ein Vorschlag, der augenscheinlich nur dann ausführbar sein würde, wenn das ganze Theater als Staatsanstalt betrachtet würde. So groß indessen dieser Uebelstand sein mag, so ist jedenfalls der noch größer, der sich vom ganz materiellen Standpunkte der Betrachtung darbietet: Der Director wird für einen gewissen Kreis concessionirt und beginnt nun sein Geschäft; um zu effectuiren, engagirt er eine möglichst gute und meist zu zahlreiche Gesellschaft, mit der er gewöhnlich in den Wintermonaten die besten Geschäfte macht und dann die contrahirten Gagen auch regelmäßig zahlt. Sobald aber die minder ergiebige Sommerzeit da ist,

beginnt gewöhnlich ein mehr oder minder großes Elend; der Director, der vor Allem seinen Vortheil vor Augen hat und durch keine Caution gebunden ist, reducirt die Gagen auf das Verhältniß der momentanen Einnahmen, zahlt höchstens die Hälfte der contrahirten, oder zwingt die Gesellschaft in „Theilung zu spielen" (s. d.), wobei die Mitglieder die nothwendigsten Subsistenzmittel nicht erschwingen können, während der Director, der gewöhnlich einen Theil für die Concession, einen für die Garderobe, einen als Director und einen als actives Mitglied, also im Ganzen vier Theile in Anspruch nimmt, noch immer sehr gut steht. So ist dann der Schausp. nicht mehr im Stande, seine Verpflichtungen zu erfüllen, er wird zum Schuldenmachen, zum Contractbruche und andern unredlichen Handlungen gezwungen und das Theater, welches eine Bildungsanstalt des Volkes sein sollte, wird zur Pflanzschule für die Unmoralität und das Verderben. Noch erhöht sehen wir dieses mannigfache Elend, wenn mit Ertheilung der C. so rücksichtslos, wie z. B. in Sachsen verfahren wird, wo oft 3—4 Directoren in dem kleinsten Kreise concessionirt sind und in den unbedeutendsten Städtchen eine Gesellschaft die andere fast verdrängt. Möchten doche ndlich die Regierungen der dram. Kunst mehr Aufmerksamkeit schenken; auch auf dem gegenwärtigen Standpunkte können sie wesentlich zur Erhebung und Besserung, besonders der kleinen Theater beitragen; sie dürfen 1) die C. nur für einen Kreis ertheilen, in welchem eine anständige Gesellschaft notorisch zu bestehen im Stande ist; 2) mit größerer Strenge auf den Nachweis der moralischen und künstlerischen Tüchtigkeit des Directors sehen; 3) die C. nur gegen eine Caution geben, die wenigstens dem dreimonatlichen Gagenetat gleich sein und baar in die Hände der Regierung niedergelegt werden muß; 4) die Behörden der Städte, die Theater haben wollen, mit Hinweis auf die hinterlegte Caution, für den soliden Bestand des Theaters, so lange die Gesellschaft in jeder Stadt weilt, verantwortlich machen und dagegen 5) jeden Verstoß gegen Recht und Sitte von Seiten der Schausp. unnachsichtlich strafen. Zwei Drittheile der jetzigen „reisenden Gesellschaften" würden zwar bei dieser Einrichtung verschwinden, aber aus dem Wuste derselben würde sich ein anständiges, Kunst und Sitte förderndes Provinzialtheater erheben. (R. B.)

**Concōrdia** (Alleg.), Personification der Eintracht. Sie ward mit langem von Lorbeerzweigen durchflochtenem Haar, mit einer Schaale in der rechten, mit Scepter oder Füllhorn in der linken Hand dargestellt, oder nur durch zwei in einander geschlagene Hände angedeutet.

**Conferēnz** (Techn.), Berathschlagung, Geschäftsunterredung. C.en pflegen bei großen Bühnen besonders





stattzufinden, wenn die Direction entschlossen ist, ein bedeutendes und besonderes kostspieliges Werk in Scene zu setzen. Gegenwärtig sind außer den Regisseurs, Capellmeistern, Inspectoren, auch die Decorationsmaler, Costümiers u. s. w. Es wird dann zuvörderst die Besetzung gemeinsam berathen, dann das nothwendig Neuanzufertigende veranschlagt, das Vorhandene geprüft, ob es mit einigen Veränderungen zu brauchen wäre, die Kostenanschläge jedes einzelnen Zweiges gemacht und überhaupt das Materielle vollständig besprochen. Entweder hat jeder Anwesende das Buch vorher gelesen, oder es wird bei der C. selbst vorgelesen, dann besprochen und die verabredeten Feststellungen zu Protokoll genommen. Diese C.en haben das Gute, die möglichen Schwierigkeiten schon vorher durch Sachverständige offen geprüft zu sehen, so wie sie jeder einzelnen Branche die Verantwortlichkeit auferlegen, sich den Anforderungen des Ganzen anzubequemen und nicht in einer Richtung hin zuviel zu thun, während eine andere vernachlässigt wird. (L. S.)

**Confidēnt** (franz.; Techn.), ein Rollenfach der franz. Bühne, gleichbedeutend mit den Vertrauten der deutschen. Im vor. Jahrh. war es von Wichtigkeit, da das ganze ältere Repertoir der franz. Tragödie in jedem Stücke die Rolle eines C. hat. Noch gegenwärtig hat das Théâtre français zwei Schausp. für dieses Fach, unter denen Dumilâtre von Talma sehr geschätzt wurde wegen seines discreten und der Hauptrolle hülfreichen Spieles, worin die ganze Aufgabe des C. besteht. In neuerer Zeit hat das Fach des C. fast ganz aufgehört. (L. S.)

**Cōngreve** (William), geb. 1672 in Irland. Sein Vater, ein angesehener Edelmann, bestimmte ihn den Studien, sein lebhafter Geist konnte sich damit nicht vertragen, er verließ sie, widmete sich der dram. Dichtkunst und gewann 1695 mit dem ersten Stücke: the old Bachelor, die Gunst des Publikums. Bis 1707 lieferte er 7 Stücke, die Anspruch auf einen Platz unter den besten dram. Productionen aller Nationen haben. Empört durch die Angriffe einiger Recensenten, namentlich des Jeremy Colliers, der das Gotteslästerliche seiner Werke in einem eigenen Buche beweisen wollte, zog C. sich ganz vom Theater zurück, was er um so leichter konnte, als die Gunst des Grafen Hallifax ihm mehrere sehr einträgliche Posten verschafft hatte. Er starb 1729 zu London und ward in der Westminsterabtei begraben. Die Zipfel seiner Sargdecke wurden von den angesehensten Personen der Stadt getragen. (L.)

**Conrādi**, 1) (Joh. Georg), war um 1690 Capellmeister in Oettingen und einer der Ersten, der deutsche Opern

für die Hamburger Bühne schrieb; Ariadne, Diogenes, Numa Pompilius, Carolus Magnus, Jerusalem, Sigismundus, Genserus und Pygmalion sind die Opern, die Mattheson von ihm anführte. — 2) (Dem.), wahrscheinlich die Tochter des Vor.; glänzt von 1700—1709 als erste Sängerin zu Hamburg, ging dann nach Berlin, wo sie bis 1711 wirkte, dann einen Grafen Gruzewski heirathete und von der Bühne verschwand. Mattheson rühmt ihre herrlichen Stimmmittel eben so sehr als ihre reizende Persönlichkeit. (3.)

**Conquisitōres,** (lat. von conquirere, zusammenbringen), bei den röm. Theatern Leute, welche Zuschauer herbeischafften, die bei scenischen und andern Spielen diesem oder jenem Schausp., Gladiator, Mimen u. dergl. Beifall klatschten, also die bezahlten Claqueurs der alten Bühne. (W. G.)

**Conservatōrium** (Musik), eine Bildungsanstalt für Musik im weitesten Sinne des Wortes, der als frommer Wunsch aufgestellten Academie der Schauspielkunst (s. d.) vergleichbar, indem nicht blos die Musik, sondern auch alle dazu gehörigen Hülfswissenschaften dort gelehrt werden. Die ersten Anstalten dieser Art entstanden in Italien, namentlich in Neapel, Venedig und Mailand, wo die berühmtesten Tonkünstler aller Art aus ihnen hervorgingen; die vollkommenste ist wohl das Conservatoire zu Paris, welches 1784 nach dem Muster der ital. eingerichtet wurde und die Mehrzahl der ausgezeichneten franz. Tonkünstler bildete. In Deutschland bestehen nur in Wien und Prag C., die zwar nur von Privaten begründet und erhalten werden, aber dennoch den wesentlichsten Einfluß auf die musik. Bildung ausübten und manches herrliche Talent erzogen und zur Reife gebracht haben. (7.)

**Consonānz** (Musik), der Zusammenklang mehrerer Töne, die dem Ohre wohlthun und beruhigend auf das Gefühl wirken, entgegengesetzt der Dissonanz, deren Töne Ohr und Gefühl verletzen. Die Octave, Quarte und Quinte sind vollkommene, die Terz und Sexte unvollkommene C.en, weil in letztern die Töne um einen halben Ton abweichen können, ohne aufzuhören C.en zu sein, was bei den erstern nicht der Fall ist. (7.)

**Cōnstant,** 1) (Benjamin), geb. zu Genf 1767. Diesen berühmten Deputirten, dessen vortrefflicher politischer Charakter über allem Zweifel erhaben ist, nennen wir hier wegen seiner Bearbeitung von Schiller's Wallenstein für die franz. Bühne. Es ist merkwürdig, daß Schiller's Wallenstein vorzüglich berufen war, den Ruhm des deutschen Drama sowohl in England (s. Coleridge) wie in Frankreich zu begründen. Die Uebersetzung des Wallenstein von C. ist mit einer Betrachtung über die deutsche Schaubühne eingeleitet

und erschien unter dem Titel: Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers, précédée de quelques réflexions sur le théâtre allemand, et suivie des notes historiques. (Paris 1809.) C. starb zu Paris 1830. — 2) (Louis Charles), geb. zu Versailles um 1795, betrat daselbst zuerst die Breter und gewann bald so viel Ruf, daß er beim Ambigue comique engagirt wurde. Durch seine physischen Eigenschaften und sein Organ mehr zu komischen Rollen berufen, zog er, so viel er es vermochte, das Vaudeville dem Melodram vor. Er erfaßte seine Rollen in allen Details mit der größten Sorgfalt. Diese Eigenschaften gewannen ihm sehr viel Beifall und Gunst, und es ist daher zu verwundern, daß er 1837 diese Bühne mit dem Panthéon vertauschte, wo er seitdem aber freilich zum größten Theile im Drama wirkt. Ungeachtet des Beifalles, den er in reichem Maße findet, denkt er noch immer an den früheren Schauplatz seiner Siege zurück. (H. M. u. A.)

**Constāntia** (Alleg.), eine der modernen, bei den Alten unbekannten Personificationen. C. ist die Beharrlichkeit; die ihr beigegebenen Attribute sind natürlich eben so willkührlich, wie die ganze Erfindung ihrer Persönlichkeit. (Tr.)

**Constantīni** (Angelo), geb. zu Verona um 1660, kam frühe nach Paris und betrat daselbst 1682 die Bühne mit dem besten Erfolge, behauptete auch als Scaramouche fast 15 Jahre die Alleinherrschaft. 1697 ging er nach Dresden, wo ihn der König Friedrich August bald so lieb gewann, daß er ihm nicht allein fast alle Anordnungen an seinem überprächtigen Theater überließ, sondern ihn auch in den Adelstand erhob und zum Kammerherrn ernannte. Geblendet von dem zu schnell errungenen Glanze, vergaß er seine Stellung, ließ sich Unvorsichtigkeiten zu Schulden kommen und erhob sogar seine Augen zur Geliebten des Königs. Dies brachte ihn auf die Festung Königsstein, wo er mehr als 20 Jahre saß. Nach der Befreiung kehrte er nach Paris zurück, erschien daselbst 1728 noch einmal auf der Bühne, ohne jedoch den alten Beifall wieder zu finden, zog sich daher bald zurück und st. 1729. Er schrieb: La vie, les amours et les actions de Scaramouche, Paris 1698. (L.)

**Constantinōpel** (Theaterst.), die Hauptstadt des osmanischen Reiches am Meere von Marmora, eine der reizendst gelegenen, aber auch eine der wichtigsten Städte der alten Welt, hat 1 Million Einwohner und bildet den Mittelpunkt des Verkehrs zweier Welttheile. Seit dem Untergange des oström. Reiches hat C. keine Theater und keine theatralische Vorstellung in seinen Mauern gesehen, es sei denn, daß irgend ein christlicher Gesandter eine Art von Liebhabertheater in seinem Palais errichtet hätte, oder eine Bande

Juden, wie wir sie unter Aegypten (s. d.) beschrieben haben, die entlegensten Quartiere mit ihrem Scandale heimgesucht. Die Reformideen des Sultans Mahmud II. sind indessen auch in Bezug auf die Kunst nicht ohne wohlthätige Einwirkung geblieben, und nachdem eine Kunstreitergesellschaft unter de Bach lange Zeit in C. mit großem Erfolge gespielt hatte, machte der ehemalige Bassist Frisch, der eine Zeitlang das Theater in Odessa führte, den Versuch, eine ital. Oper nach C. zu führen. Dieser Versuch gelang über alle Erwartung, die Gesellschaft erndtete eben so viel Ruhm als Geld, und dem Großherrn selbst gefiel die Sache so wohl, daß er die Erlaubniß ertheilt hat, ein eignes Theater in Pera zu erbauen; zwei franz. Architekten Lagrange und Verdelin haben es übernommen, dasselbe bis Ende 1839 zu vollenden. Inzwischen ist zur Befriedigung der begeisterten Türken ein provisorisches Theater am Platze Atmeidan eingerichtet, in dem wöchentlich 2—4 Mal ital. Oper gegeben wird. Der Saal faßt 1600 Zuschauer und ist trotz der enormen Preise (2—10 span. Piaster [Kronenthaler] für jede Vorstellung) stets gefüllt. Die Türken, die sonst stets mit Sonnenuntergang zur Ruhe gehen und Alles *liegend* genießen wollen, sitzen hier steif und fest bis Mitternacht und hören mit Bewunderung die Zauberklänge Bellini's und Rossini's. Manches in der Handlung muß allerdings den türkischen Begriffen näher gebracht werden, um kein Mißfallen zu erregen; so z. B. endet die Italienerin in Algier damit, daß Isabella den Dei heirathet und Thaddäus eine tüchtige Bastonade erhält! — Während dieses Vergnügen den reichen Moslem befriedigt, verlangt indessen die angeregte Schaulust des Haufens ebenfalls Berücksichtigung und hat sie gefunden; 2 Amphitheater, in denen natürlich nur equilibristische und ähnliche Künste aufgeführt werden, lockten die Menge, bis vor kurzem ein speculativer Muselmann es wagte, ein *türkisches* Theater zu errichten und ein großes Haus dazu einrichten ließ. Dieses ist ein Viereck, enthält im Fond vergitterte Logen für die Frauen, auf beiden Seiten Bänke für die Männer; die Bühne besteht in einer Art kleiner Arena; hier ist ein etwas erhobener Platz für das Orchester, welches in 2 Abtheilungen zerfällt, nämlich: in die *Musikbande*, aus 2 Trompeten und 3 Paar Pauken bestehend, und einem Chor von 6 Mann und einem Führer mit Tambourins, die sich, wie einst der Chor der Griechen mitunter sehr lebhaft in die Handlung mischen. Dieser Bühne fehlt die Decorirung gänzlich und der Schauplatz wird, wie einst auf dem engl. Theaten, von dem Auftretenden genannt; dagegen aber ist für einige Garderobe gesorgt und ein Ankleidezimmer befindet sich zur Seite der Bühne, gegenüber ein Buffet, wo Kaffee und





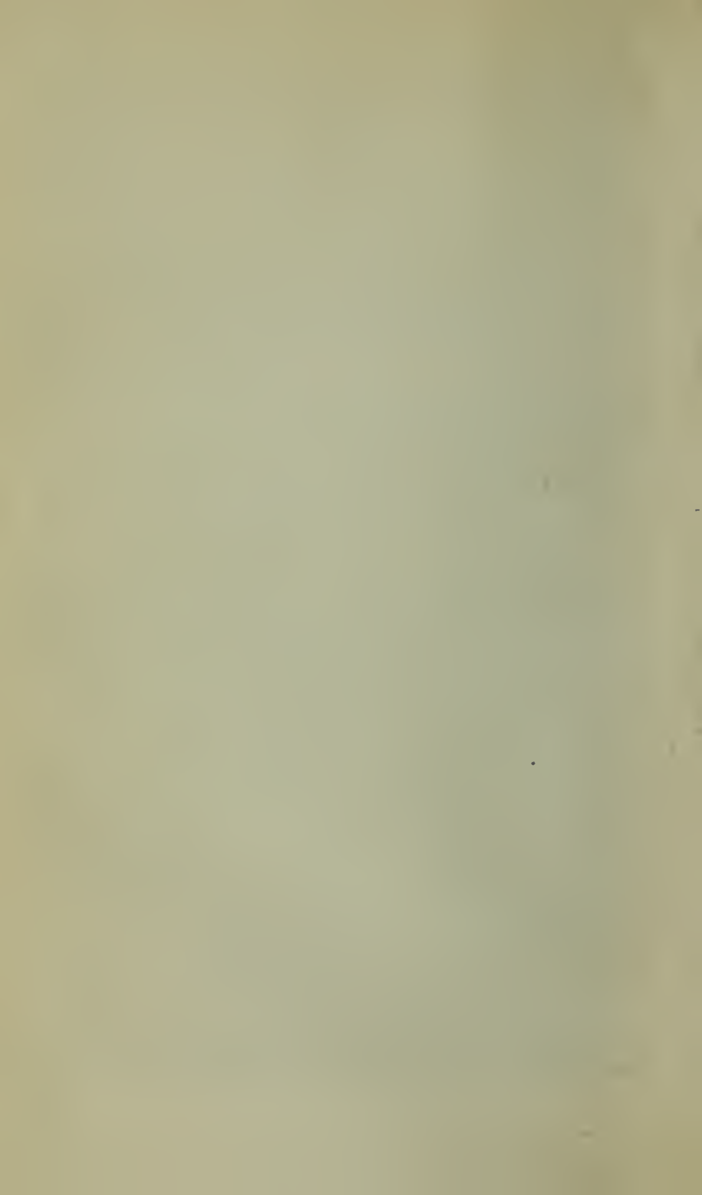
Sorbet gereicht wird. Die Stücke, welche auf dieser Bühne und zwar nur von Türken dargestellt werden, gleichen vollkommen den deutschen Hanswurstiaden aus dem 16. und 17. Jahrh., strotzen von Gemeinheiten und Zoten und werden durch das regellose Erscheinen einer lustigen Person (Clown, Hanswurst) gewürzt; die Frauenrollen werden natürlich von jungen Männern gespielt! So eilt C. der europäischen Civilisation mit Riesenschritten entgegen. (R. B.)

**Constantin-Orden.** Die Zeit der Stiftung dieses Ordens, der von der Herzogin von Parma und dem Könige von Neapel gemeinschaftlich vergeben wird, ist unbekannt. Einige machen Constantin den Großen zum Gründer, wahrscheinlich ist derselbe aber 1190 von Isaak Angelicus Comnenus gestiftet. 1699 trat ihn der vertriebene Fürst von Macedonien, Andreas Angelicus Flavius, an Franz I. von Parma ab. Der Orden wird in 4 Classen: Großdignitarien, Großkreuzen, Kommandeure und Ritter getheilt. Das Ordenszeichen, noch ganz das alte, ist ein rothes, mit Goldumgebenes, lilienförmiges Kreuz, auf dessen Enden die Buchstaben: I. H. V. S. (In hoc vinces signo) vertheilt sind; ein goldenes X füllt die Winkel des Kreuzes. Am untern Kreuzbalken hängt von Gold der Ritter Georg mit dem Lindwurm unter den Füßen des Rosses und oben befindet sich eine goldene Königskrone. Die große Ordenskette, welche von den beiden ersten Classen über dem Mantel um den Hals getragen wird, besteht aus 15 goldenen, hellblau emaillirten Ovalschilden, von denen das mittelste, an welchem sich das Bild des heiligen Georg befindet, mit einem Laubwerk von Eichen- und Oelblättern umgeben ist. Gewöhnlich tragen sie das gekrönte Kreuz mit dem St. Georg an einem grünen Bande und auf der linken Brust einen silbernen Stern, auf welchem das Ordenskreuz ohne Krone und dem heiligen Georg liegt. Das Kreuz der Commandeurs und Ritter ist eben so, doch ohne Krone und das letztere etwas kleiner; auf dem Kleide tragen diese beiden Classen das kleine Kreuz auf einer goldenen Sonne ruhend. Die auf der Mitte des Kreuzes befindlichen griechischen Buchstaben *X* und *P* sind das Monogramm von Christus und das *A* und *Ω* die Sinnbilder des Anfangs und Endes (Alpha, Omega). Die Ceremonienkleidung des Großmeisters ist ein rothes Wamms und Hosen, nebst dergleichen Strümpfen und Schuhen und darüber eine Weste von silbernem Stoffe, die bis auf die Knie geht und ziemlich weite Aermel hat. An einem Gürtel von rothem Sammt hängt der Degen. Darüber einen großen Schleppmantel von blauem Sammt mit silbernem Stoffe gefüttert und um den Hals mit zwei von Gold und rother Seide gewirkten Schnüren festgemacht, die bis auf die Erde hinab-

hängen. Auf demselben das Ordenskreuz und die große Ordenskette. Die Mütze ist nach macedonischer Art von Carmoisinsammt und an den 4 Ecken mit dem goldgestickten Namenszuge *X* und *P* aufgeschlagen und mit einer schwarzen Straußfeder geschmückt. Die Großkreuze haben ein blaues Wams und Hosen, darüber eine weiße bis auf die Knie gehende Weste. Ihre Strümpfe und Schuhe sind ebenfalls weiß, der Gürtel von rothem Sammt und der Mantel, der etwas kürzer und an der Seite das Ordenskreuz hat, ist von blauem Damast und weiß gefüttert. Sie tragen die große Ordenskette und an der Mütze von blauem Satin den oben angegebenen Namenszug mit Gold gestickt und weiße Federn. Die Ritter haben dieselbe Kleidung, nur daß ihr Mantel von blau gewässertem Taffet ist und sie nicht die große Ordenskette tragen. (B. N.)

**Contat** (Louise), ist 1760 in Paris geb. und debutirte 1776. Ihre körperlichen Vorzüge hielten gleichen Schritt mit denen des Geistes, und man sagte nicht unpassend von ihr: „sie ist so geistreich als schön, und so schön als es möglich ist.“ Feinheit mit Tiefe, Heiterkeit mit Empfindung verbindend, trugen ihre Gebilde stets das Gepräge der Wahrheit und sie wußte über dieselben einen Reiz zu verbreiten, der die Schönheiten in allen Theilen zugleich hervorhob. — Bei ihrem ersten Auftreten erschien sie als Darstellerin so unbedeutend, daß man sich über ihre Anstellung wunderte. Sie machte nämlich ihre ersten Versuche im Trauerspiele, wohin sie durchaus nicht gehörte. Ihre beweglichen Züge waren des ernsten Ausdruckes nicht fähig, und der einnehmende Ton verlor seinen Reiz, sollte er große Leidenschaften ausdrücken. Während sie nun nichts als Vertraute in der Tragödie spielte, studierte sie unter der Anleitung der Préville (s. d.) einige Lustspielrollen ein, und der unerwartete Erfolg, den sie als Agathe in den Folies amoureuses hatte, klärte sie und das Publikum über ihren wahren Beruf auf. Sie zog die regste Aufmerksamkeit der Dichter auf sich: Palissot, Dubuisson und der Marquis Bièvre suchten sie sogleich in ihren Novitäten zu beschäftigen. Bald überflügelte sie ihre Lehrmeisterin, die sie bisher sclavisch nachgeahmt hatte; sie schlug ihren eigenen Weg ein und man wollte von nun an nur die C. sehn. Sie beherrschte bald das ganze Fach der grandes coquettes, d. h. alle ersten Damenrollen des Lustspiels. Beaumarchais fand in der C. sogleich die Fähigkeiten zu einer Soubrette heraus, wie er sie zu seiner Susanne im Figaro brauchte. Der Erfolg war ein nicht zu beschreibender und sie ließ die vortrefflichsten ihrer Mitkünstler hinter sich zurück. Da war weder Ziererei, noch Uebertreibung, keine Fröhlichkeit ohne Anstand, kein Witz ohne





Natur, noch Ungezwungenheit ohne Sitte. Die Elite geistreicher Zeitgenossen bildete ihre Gesellschaft, zu der unter andern auch der der damalige Abbé Talleyrand Périgord gehörte. — Von jenem Erfolge an arbeitete sie nun emsiger an ihrer Ausbildung zu den eigentlichen Damenrollen, bei denen neben Verstand auch das Gefühl vorherrschend war. Auf solche Weise gelang es ihr mit proteischer Kraft sowohl in Marivaux, als in den so bedingten Charakterbildern Molière's zu glänzen. Ein frühzeitiges Starkwerden, im 30. Jahre, veranlaßte sie sogleich, den ganz jugendlichen Rollen zu entsagen und in die schärfer bezeichneten überzugehen, und auch hier bereitete sie sich neue Triumphe. Bis 1809 war sie eine Zierde des Théâtre français, mit welchem Jahre sie sich ins Privatleben zurückzog und einen Herrn von Parny heirathete; bewundert, geschätzt und geliebt außer der Bühne, schmückte sie noch die schöne Tugend der Wohlthätigkeit. Sie starb 1813 nach langen Leiden an einem Krebsgeschwüre. (C. Lebrün.)

**Conteōūrs** (Theaterw.), Possenreißer und Groteskτänzer, die in der Kindheit des franz. Theaters, namentlich unter Carl VII. und Ludwig XI. ihre transportablen Gerüste bei Jahrmärkten und Kirchenfesten auf der Straße aufschlugen. Gewöhnlich waren sie auch sämmtlich Musikanten, die abwechselnd tanzten, komische Scenen aufführten, Lieder sangen oder Instrumentalmusik spielten. (L. S.)

**Contēssa**, 1) (Karl Wilhelm Salice-C.), war zu Hirschberg 1777 geb., lebte später abwechselnd in Berlin und auf dem Gute seines Jugendfreundes Ernst von Houwald in der Lausitz und starb in Berlin 1825. Eine öffentliche Anstellung hat er nie bekleidet, überhaupt lebte er sehr zurückgezogen. Bei hohen Anlagen für Malerei, Musik und Poesie war er äußerst gemüthvoll und feinsinnig; Hoffmann hat ihn in den Serapionsbrüdern, deren einer er war, unter dem Namen Sylvester treffend gezeichnet. Sein bestes dram. Werk: das Räthsel, erschien 1809 auf der weimarischen Bühne. Nächstdem trat er als Romandichter auf, gab mit Hoffmann und Fouqué Kindermärchen 1815 und mit seinem Bruder 1811 2 Bde. dram. Spiele und Erzählungen heraus. Seine Schriften sammelte E. v. Houwald, Leipzig 1826 in 8 Bdn. — 2) (Christ. Jacob Salice-C.), geb. zu Hirschberg 1767, lebte später in Schlesien gleichfalls als Privatmann, und schrieb außer einigen Erzählungen auch ein Trauerspiel: Alfred, 1809. Eine gewisse Geistesverwandtschaft mit seinem Bruder läßt sich nicht verkennen. Er st. 1825. (Schletter.)

**Conti**, 1) (Antonio Schinella), geb. zu Padua, 1677, ward Geistlicher und nannte sich Abbate, lebte abwechselnd in Paris, London und Venedig, und wurde in

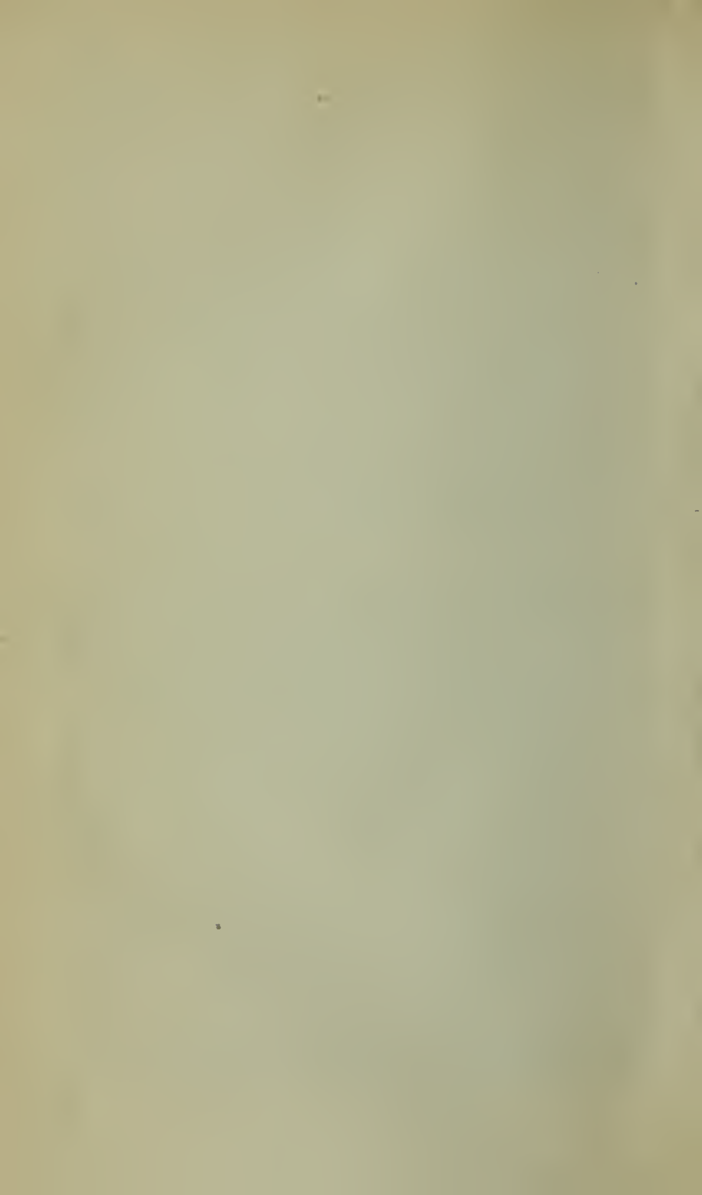
den Leibnitz-Newtonschen Streit verwickelt. Außer einem philosophischen Gedicht und einigen Uebersetzungen aus franz. Tragikern hat er mehrere Stoffe aus der röm. Geschichte, z. B.: Brutus (Aur. und Marcus), Cäsar, Drusus u. A., jedoch ohne besonderes Talent, dram. bearbeitet. Er starb 1749. — 2) (Francesco), geb. zu Florenz um 1680, kam 1703 nach Wien, wo er bald Kammercomponist und Vicecapellmeister wurde. Hier schrieb er die Opern: Clotilda und Don Quixotte, von denen besonders die letztere außerordentlich gefiel und für das Muster einer komischen Oper gehalten wurde. Um 1720 machte er als Theorbe-Virtuos einige Reisen durch Deutschland, von denen er ruhmgekrönt nach Wien zurückkehrte, wo er auch gestorben zu sein scheint. Sein Leben wurde von der Verläumdnng mit scandalösen Begebenheiten ausgeschmückt, er sollte Kirchenbuße, Bann und Gefängniß erduldet haben, was jedoch Gerber als Unwahrheit nachweist. Er schrieb außer den obigen noch 13 ital. Opern, die jedoch minder bekannt wurden. — 3) (Ignazio), ebenfalls zu Florenz geb. und wahrscheinlich Bruder des Vor.; auch er wurde in Wien angestellt und brachte daselbst von 1728—36 einige Opern zur Aufführung, die jedoch bald vergessen wurden. (Schletter u. 3.)

**Contōūche** (franz.; Garder.). 1) Ein kurzer Hausrock für Männer. 2) Ein Damenüberkleid, weit und hinten sehr faltig, vorne offen nnd nur bis an die Hüften reichend. Es war eine Tracht des vor. Jahrh., die sich jedoch in der Kazaweika (s. d.) zum Theil wieder erneuert. (B.)

**Contraālt, Contralt** (Musik), so v. w. Altstimme.

**Contract** (lat.; Theaterw.) [Vertrag], diejenige schriftliche Uebereinkunft, durch welche ein Schausp. für eine bestimmte Zeit und gegen eine bestimmte Vergütigung sich verbindlich macht, einer Bühne nach seinen Kräften und seiner Befähigung Dienste zu leisten. Bei kleinern Bühnen und auf sechswöchentliche Kündigung (s. Kündigung) werden gar keine Contracte gemacht. Die gegenseitigen Briefe gelten in solchen Fällen als verbindlich und vertreten den contractus bonae fidei. Auf jede längere Zeit pflegen C.e geschlossen zu werden. Der Entwurf dazu wird von demjenigen Theile gemacht, der zu bewilligen hat, nachdem der andere Theil seine Wünsche und die besonders zu beachtenden Punkte bezeichnet hat. — Folgendes sind die allgemein geltenden Punkte für einen C. zwischen Direction und dem Schausp.: 1) Genaue Angabe der Zeit, für welche die Dauer des C.es bestimmt ist; 2) Festsetzung des Kündigungstermins; 3) Angabe des Faches oder der Fächer, in welchen der Schausp. zu wirken hat; 4) Feststellung des Gehaltes, so wie der Raten, in welchen er gezahlt wird; 5) Unterwerfung unter die bestehenden





Gesetze einer Bühne; 6) Urlaube; 7) Spielgeld; 8) Benefiz; 9) Garderobengeld; 10) Bedingungen, welche Abzüge am Gehalt, Conventionalstrafe (s. d.) oder Aufhebung des C.es feststellen. Zu bemerken ist bei diesen einzelnen Punkten: ad 1) dreijährige C.e sind durchschnittlich die gewöhnlichsten; bei Anfängern einjährige, bei ältern Künstlern je nach den Mitteln der Bühne, lebenslängliche, oder mit bestimmt benannter Pension versehene. Der Schausp. hat bei Abschluß eines C.s wohl zu bedenken, in welchem Lebensalter er sich befindet, ob er noch Fortschritte machen kann, oder ob er seine Fähigkeit bestimmt ausgeprägt hat. Ein 15jähriger C., den man im 36. oder 40. Lebensjahre eingeht, ohne bestimmte Aussicht auf dessen weitere Fortdauer, erscheint unvorsichtig; dagegen veranlaßt die Hoffnung oder Gewißheit einer Pension mäßigere Forderungen. Junge Leute thun gut, möglichst kurze C.e zu machen, da mit jedem Jahre ihre Fähigkeit und Nutzbarkeit sich steigern kann. Schon im 20. oder 30. Jahre lebenslänglich zu contrahiren, ist lähmend für den Entwickelungsgang des Künstlers und erzeugt leicht Schlaffheit durch das Bewußtsein der gesicherten Existenz. — Für Frauen und die Fächer des Tenors, des Liebhabers gelte es als Regel, daß sie den möglichsten Vortheil aus ihrer Jugend und ihren körperlichen Vorzügen zu ziehen suchen. — Können sie kein lebenslängliches Engagement erlangen, so thun sie gut, in kurzer Zeit möglichst hohe Gehalte zu erreichen. Existirt ein Pensionsfond bei einer Bühne, auf welche eine bestimmte Dienstzeit Rechte gibt, so pflegen Directionen C.e auf mindere Zeit vorzuschlagen, weshalb man sich vorzusehen hat, um nicht eine Reihe von Jahren beim Anspruch auf Pension zu verlieren. ad 2) Der Kündigungstermin variirt von 6 Wochen bis zu 6 Monaten. Die längere Zeit ist für beide Theile immer die wünschenswertheste, um die Unterhandlungen ohne Uebereilung und nicht gedrängt von den Verhältnissen des Augenblickes sichern zu können. Wird der Kündigungstermin versäumt, so gilt der bestehende C. nur auf ein Jahr länger; wenn nicht ausdrücklich festgesetzt ist, daß er für dieselbe Zeitdauer fortgilt, welche der C. benennt. Der Schausp. darf, während er sich noch im C. befindet, keinen andern mit einem andern Theater eingehen, ohne die Direction davon in Kenntniß zu setzen, oder muß bei der Kündigung sofort die entschiedene Andeutung geben, daß er keine Prolongation selbst mit den verlangten Vortheilen wünscht. Die gewöhnlichste Form ist von Seiten des Schausp.s a) Kündigung nach den Paragraphen des C.s und Anfrage, ob es der Bühne wünschenswerth ist, sich die Dienste des Schausp.s auch ferner zu sichern; b) Bescheinigung des richtigen Eingangs der Kündigung und bejahende

oder verneinende Antwort hinsichtlich des fernern Engagements; c) im ersten Falle Proposition der gewünschten Verbesserungen und Darlegung der Gründe, welche diese Wünsche veranlaßt; d) gegenseitige Corespondenz bis zur Einigung. — Geht die Kündigung von der Direction aus, so enthält sie gewöhnlich das sofortige Anerbieten eines geringern Gehaltes und will der Schausp. dies nicht eingehen, so wird jede weitere Correspondenz unnöthig. ad 3) Entweder wird ein Fach im Allgemeinen bezeichnet, so daß jede neue Rolle desselben dem Contrahenten gegeben werden muß, wobei diejenigen Rollen, welche schon im Besitz Anderer sind, wenn der Abschluß erfolgt, ausgeschlossen sind oder man nennt die gewünschten und bewilligten Rollen namentlich. — Kann die Direction diese nicht vollständig bewilligen, so pflegt Alterniren (s. d.) contractlich festgestellt zu werden. Bei Todesfällen übernimmt der Neueintretende hin und wieder das ganze Fach des Verstorbenen. Auch ist es gebräuchlich, nach dem Beispiel der in Frankreich geltenden Regeln, sich bei einer Bühne für alle Rollen zu engagiren, welche ein berühmter Schausp. in Wien, Berlin, München spielt, z. B.: N. N. engagirt sich von Breslau aus nach Leipzig für alle Rollen Eßlair's, Anschütz's, Lemm's und Devrient's. — Was diese Künstler in Wien, München und Berlin gespielt, gehört dann ihm. — Bei der Unbestimmtheit, welche in Rücksicht auf Fächer beim deutschen Theater herrscht, pflegt eine Direction selten ein Fach zu bewilligen, da vielfache Störungen dadurch entstehen; dagegen verpflichtet sie den Schausp. gern zur unbedingten Annahme a l l e r ihm zugetheilten Rollen, zum ad interim für andere, zur Wiederannahme solcher Rollen, die ein anderer für ihn gespielt und zur Assistenz in Vorstellungen, bei denen alle Mitglieder des Theaters beschäftigt sind. Die letzte Bedingung schließt Chorsingen und Figuriren in sich und wird gewöhnlich in die Phrase versteckt: „und verpflichtet sich überhaupt nach Kräften Alles beizutragen, was zum Vortheil des Instituts gereicht.“ Je nach dem Vertrauen, das die Würde und sonstige Haltung einer Direction einflößt, hat der Schausp. zu erwägen, ob er eine solche Clausel, in deren Meinung sich Alles, auch Chikanen mancherlei Art einschließen lassen, unterschreibt. Hierher gehört auch das Feststellen: w i e o f t ein Schausp. in der Woche zu spielen verpflichtet ist, was besonders in Opernfächern und bei Hauptrollen zu berücksichtigen ist. ad 4) Der Gehalt ist bei einer Correspondenz, die dem C. vorausgeht, stets in demjenigen Münzfuße zu bestimmen, der dort gilt, von wo aus der Schausp. mit dem Theater contrahirt, z. B. Conv.-Thaler, preuß. Thaler, Kronenthaler, rhein. Thaler u. s. w., ebenso Gulden, Rubel und ande-





res Geld. — Hinsichtlich der Raten, in denen gezahlt wird, gilt bei großen gesicherten Bühnen die Postnumerando=, bei Privatunternehmung die Pränumerando=Zahlung monatlich oder wöchentlich, und hat sich der Contrahirende dem eingeführten Gebrauch der Bühne zu unterwerfen. Besteht bei einem Theater die Verpflichtung, auch für die auf gewisse Zeit engagirten Mitglieder Procente zum Pensionsfonds beizusteuern, ohne dadurch rechtliche Ansprüche auf wirkliche Pensionirung zu erlangen, so thut der Schausp., wenn er entweder nicht zu bleiben gedenkt, oder die Verhältnisse dies unwahrscheinlich machen, gut, so viel mehr zu fordern, als dieser Abzug beträgt. Beträgt der Gehalt z. B. 1000 Thaler und die Pensionsprocente 2 vom Hundert, so contrahirt man auf 1020 Thlr., wodurch das Gleichgewicht sich herstellt. ad 5) Die bestehenden Gesetze, insofern sie von allen andern Mitgliedern anerkannt sind, haben unbedingt geltende Kraft für den Neueintretenden. Er thut also gut, dieselben vor Unterzeichnung des C.s genau durchzusehen, um zu prüfen, ob nicht Bedingungen sich darin finden, die dem C. zuwiderlaufen, oder bei unbedeutenden Vergehen unverhältnißmäßig große Strafen und Aufhebung des C.s festsetzen. Hat er Bedenklichkeiten, so müssen diese im C. erwähnt werden. Hinsichtlich neuer Gesetze, Anordnungen, Verpflichtungen, müssen lebenslänglich angestellte Schausp. sich auch diesen unterwerfen, bei denen aber, die auf Zeit angestellt sind, ist ihre Einwilligung und Zustimmung einzuholen, wenn im C. nicht ausdrücklich bemerkt ist: „unterwirft sich allen bestehenden und noch zu gebenden Gesetzen und Anordnungen.“ Jedes Spielen in einem andern Local, in fremder Sprache (z. B. ital. Oper), zu ungewöhnlicher Zeit, mit Reisen verknüpft, bedarf, wenn es nicht im C. festgesetzt ist, einer neuen und besonderen Uebereinkunft. ad 6) Die Dauer des Urlaubs ist nicht nach Monaten, sondern Wochen zu bestimmen, da im ersteren Falle ein Verlust von 3 Tagen eintreten kann. Entweder bestimmt der C. das Datum des Urlaubs=Anfanges, oder es wird der Direction überlassen, die Zeit innerhalb eines Jahres zu bestimmen, wobei nur auszumachen ist, daß die Anzeige dieser Bestimmung genügende Zeit vor dem Anfang des Urlaubs geschehe. — Benutzt der Schausp. den Urlaub nicht, so hat er nicht das Recht, ihn einseitig, bis in das folgende Jahr, vielleicht zur Verlängerung des dann eintretenden Urlaubes zu verschieben, sondern der Urlaub verfällt, wenn die Direction nicht mit dem Aufschub einverstanden ist. Eben so wenig hat die Direction das Recht beispielsweise 3 Urlaube in 3 Jahren dem Schausp. in einem Jahre zu geben, wenn dieser damit nicht einverstanden ist. — Beim Antritt des Ur=

laubs kann die Direction verlangen, daß der Schausp. die Abreise bis zu 8 Tagen verschiebt, wenn Repertoirverhältnisse oder der Vortheil des Institutes es verlangen. Hat der Beurlaubte schon die Post oder Reisegelegenheit bezahlt, so ist es zwar billig, wenn die Direction den Schaden übernimmt, gezwungen kann sie aber nicht dazu werden. Natürlich wird der wirkliche Urlaub nur vom Tage der wirklichen Abreise an gerechnet. Bei mehr als 4wöchentlichem Urlaub ist es gebräuchlich, von der 5. Woche an nur das halbe Gehalt zu zahlen, wenn der Urlaub zu Gastrollen benutzt wird. — Zwingt der Gesundheitszustand zum Urlaub, oder ist es eine Reise ins Bad zur Heilung bekannter Uebel, so bleibt der volle Gehalt. Sucht ein Schausp. unter der Vorspiegelung Urlaub, denselben zur Herstellung seiner Gesundheit anwenden zu wollen und gibt dessen ungeachtet Gastrollen, so straft die königl. Bühne in Berlin laut Ministerialverfügung vom 27. Juli 1827 mit Verlust des ganzen Gehalts auf die Dauer des Urlaubs. Hinsichtlich dieser Bedingung hat man sich bei Abschluß eines C.s wohl vorzusehen. Das Uebrige siehe Urlaub. ad 7) Ist Spielgeld festgesetzt, so muß erwähnt werden, ob es für jede Rolle oder für jeden Abend bezahlt wird. Im ersten Falle kann man dasselbe für 3 Rollen in 3 verschiedenen Stücken einer Vorstellung verlangen. Bei contractlicher Festsetzung des Spielgelds als integrirender Theil des Gehaltes ist eine mindeste Zahl des Spielens in einer Woche zu nennen, die erreicht werden, oder doch ausgezahlt werden muß, wenn nicht durch die Schuld des Schausp.s, sondern durch den Willen der Direction derselbe weniger spielt. Das Uebrige s. Spielgeld. ad 8) Das oder die Benefize sind hinsichtlich der Jahreszeit, des Spieltages, so wie der Verpflichtung aller Mitglieder für dasselbe vorher zu bestimmen. Das Weitere s. Benefiz. ad 9) Ist Garderobengeld bewilligt, so muß der C. die genaue Unterscheidung enthalten, was als solche Garderobe zu betrachten ist, die selbst gestellt wird, s. Garderobengeld. ad 10) Zu diesen gehört Reisegeld, Vorschüsse, die schon oben angeführten Pensionsprocente, Hälfte des Gehaltes bei Urlauben u. s. w. Die Aufhebung des C.s erfolgt durch erwiesene unzweideutige Nichterfüllung desselben von einer Seite — dahin gehört aber nicht die Verspätung der Gehaltszahlung, wenn diese nicht über 14 Tage dauert. — Verlust der Fähigkeit zu spielen, (Stimme, Organ, Krankheit, Verstümmelung), entbindet, so bald sie nicht durch erwiesene Schuld des Contrahenten eintritt, nicht vom C. (In Frankreich hebt eine syphilitische Krankheit für ihre Dauer den C. auf). Dagegen wird ein C. ungültig, wenn der Contrahent sich im Augenblick des Abschlusses in der Unfähigkeit befunden hat, den Bestimmungen des C.s zu entsprechen und





vor dem Publikum nicht im Stande ist, die eingegangenen Verbindlichkeiten zu lösen. (L. S.)

**Contrapunkt** (Musik), 1) die harmonische Begleitung mehrerer Stimmen, die nach den Regeln des Generalbasses zur Melodie gesetzt sind. Da man seit Guido von Arezzo die Töne durch die auf Linien gesetzten Punkte bezeichnete und eine Gesangstimme demnach als eine Reihe Punkte erschien, so nannte man das Hinzusetzen mehrerer Stimmen contrapunctiren, und so verstand man allmählig unter C. die Kunst des gesetzlichen Componirens. 2) Die Beschaffenheit und Einrichtung der Stimmen eines Gesanges. Hierbei nennt man den C. einfach, wenn die Stimmen nicht wechseln, d. h. wenn die obere Stimme nicht zur untern wird und umgekehrt; doppelt, wenn die Stimmen auf diese Art verkehrt werden. Demnach kommt der C. in Duetten, Terzetten, Motetten, Fugen ꝛc. vor. Contrapunktisch ist also, was nach den Regeln des C. gearbeitet ist; Contrapunktist, der Componist, der nach diesen Regeln arbeitet. Vergl. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes. Derselbe: Grundsätze des Generalbasses. Koch, Anleitung zur Composition. Albrechtsberger, Anweisung zur Composition. Schilling, Universal-Lex. der Tonkunst u. s. w. (7.)

**Contrast,** 1) (Abstich; Aesth.), durch Gegensatz, (s. Antithese) ist C., wie man wohl gethan hat, nicht zu übersetzen. C.e sind nur da, damit Entgegengesetztes mit einander verglichen werde, z. B. das Schwesterpaar Goneril und Regan bilden einen C. zur Cordelia; man wird aufgefordert, jene beiden mit dieser zu vergleichen und die Kindlichkeit und Unschuld der letzteren hebt sich um so glorreicher hervor, je schwärzer der Charakter der ersteren erscheint, und umgekehrt. In dieser Wirkung beruht Zweck und Absicht des C.s. In der Antithese wird das Entgegengesetzte vereinigt, um desto mehr unterschieden, im C., um mit einander verglichen zu werden. C.e kommen in allen Künsten vor, so besonders in der Malerei in Licht nnd Schatten und in der Nebeneinanderstellung contrastirender Farben; in der Musik durch Piano und Forte und andere Mittel. In der Dichtkunst, besonders der tragischen, sind C.e von großem Interesse und befördern die Gesammtwirkung eines Dichtwerks, indem z. B. ein zarter weiblicher Character erst als gegen einen starken männlichen contrastirend seine rechte Bedeutung gewinnt. Man denke beispielsweise an Andromache in der Iliade mitten unter den Ausbrüchen wilder und roher Kraft und an ihr zartes Gattenverhältniß zu Hektor, dessen edler Heroismus wieder seinerseits contrastirt gegen die rohe Tapferkeit des Ajax, die schlaue Tapferkeit des Ulysses u. s. f. Man denke an die gewaltigen C. der Shakspeare'schen

Dramen, an Desdemona im C. zu den brutalen Männern, unter denen wieder Cassio, Othello, Jago eigenthümliche C.e bilden; oder bei Schiller an den C. zwischen Carl und Franz Moor, zwischen dem Liebesverhältniß des Ferdinand und der Luise, des Max Piccolomini und der Thecla gegen die gefühllose umgebende Menschenwelt, deren Drucke sie erliegen. Die Aesthetik hat zwar vorzuschreiben, daß die C.e nicht zu schreiend und grell seien, daß es z. B. nicht gut sei, einen ausgemachten Bösewicht neben einen Tugendspiegel, sondern besser eine Tugend neben eine andere, die rohe Tapferkeit neben die bedächtige zu stellen; auch kann man nicht läugnen, daß in ungeschickter Hand leicht die C.e widerlich und abschreckend werden, wie in unsern Ritterromanen und Ritterstücken, selbst in vielen unsrer bürgerlichen Charaktergemälde und den Stücken der neufranz. Dramatiker; aber einem Genie kann hierin nichts vorgeschrieben werden, es durchbricht mit Glück die Vorsichtsmaßregeln der bedächtigen Aesthetik und was in ungeschickter Hand roh, plump, gemein erscheint, erscheint in geschickter Hand natürlich, lebendig, zweckgemäß, groß, herrlich. Die C.e z. B. sind bei Shakspeare oft anscheinend schroff, aber unter seiner genialen Behandlung lösen sich alle diese Dissonanzen in die vollkommenste Harmonie auf. Selbst für die musikal. Behandlung eignen sich schroffe C.e herrlich; was kann schroffer sein als der C. zwischen Casper und Max im Freischütz? Doch beruht auf diesem C. hauptsächlich die eigenthümliche Wirkung der Musik. Die Regel, daß man keinen vollendeten Bösewicht neben einen vollendeten Tugendhaften stellen dürfe, ist eine abgeschmackte Regel, deren das Genie immer spotten wird; nur auf die Art der Behandlung kommt es hier an und auf die Organisation des Ganzen. Auch die in contrastirenden Rollen neben einander auftretenden Schausp. dürfen in ihrer Darstellung so weit gehen, als es die Gesetze des Geschmacks und die Auffassung des Dichters ihnen gestatten, nur vor der Caricatur, besonders vor der Anwendung mehr äußerlicher Zuthaten, z. B. unnatürlicher Verdrehung oder Ueberanschraubung der Stimme, müssen sie sich hüten, und den Franz Moor, wie selbst von Devrient in seinen jüngern Jahren geschah, als rechten C. des bösen zum guten Princip, mit rothem Haar und einem ausgestopften Buckel spielen, ist eben so frazzenhaft als unnöthig, besonders wo, wie gerade bei Devrient, die innerlichen Mittel so unerschöflich reich sind. (H. M.)

**Contreepaulētte** (Garder.), s. Epaulette.

**Cōntremarque** (franz.; Techn.), Gegenbillet, ein in Form und Farbe von den eigentlichen Billets verschiedenes, oder mit der ausdrücklichen Bezeichnung: „C., Gegen=





marke" versehenes Billet, welches der Zuschauer erhält, wenn er in den Zwischenacten seinen Platz verläßt und welches als Legitimation für die Wiedereinnahme dieses Platzes gilt. Der Billeteur (s. d.) erhält die C.n vor der Eröffnung des Hauses und hat die Pflicht, jedem Ausgehenden eine C. zu geben, dagegen Niemand ohne die Wiederabgabe einer solchen einzulassen; selbst bei bekannten täglichen Theaterbesuchern und den Inhabern von Personalbillets sollte hiervon keine Ausnahme gemacht werden, da die Gestattung irgend einer Ausnahme die nothwendige strenge Beaufsichtigung der Billeteurs erschwert. Vgl. Billet, Billeteur, Controle rc. (R. B.)

**Cōntretanz** (franz.; Tanzk.), ein Tanz von 4, 6 oder 8 Paaren, der in Touren besteht, welche die Tänzer wechselnd einander entgegen führen und wieder entfernen, vereinigen und wieder trennen; diese Touren werden entweder vom Anführer, wofür der Kundigste in jeder Gruppe gelten kann, oder wie es besonders in Frankreich Sitte ist, vom Tanzmeister angegeben, der sie laut vom Orchester aus ruft. Der C. zeigt am besten die Gewandtheit und Grazie der Tänzer. Zum C. gehören die Anglaise (country-dance), die sich von dem franz. dadurch unterscheidet, daß sie weit einfacher ist und nur 5—6 Touren hat; die Ecossaise, Quadrille rc. (s. d.) (H.)

**Contre-tems** (Tanzk.), ein gesprungener Tanzschritt. — Es gibt verschiedene Arten desselben: a) die C. auf dem coude de pied; b) die fallende C.; c) unten und d) oben; e) vor; f) zurück; g) rechts und h) links. (H...t.)

**Contrōle** (franz.; Theaterw.), Gegenrechnung durch einen besondern Beamten, den Controleur geführt, wodurch man sowohl die Rechnungsunrichtigkeiten, als die möglichen Betrügereien der Beamten zu vermeiden sucht. Das Theater erheischt umsomehr eine scharfe C., als sich die täglich wechselnde Einnahme nicht durch die Buchhaltung darthun läßt und zu Unterschleifen so vielfache Anregung vorhanden ist, daß es nicht in Verwunderung setzen kann, dieselben besonders am Theater heimisch zu finden. Die gebräuchlichste Art der C. ist 1) die Einführung zweier Locale, wo in dem erstern (der Casse) die Billets gekauft, im zweiten (der C.) dieselben gegen andere vertauscht werden. Diese Einrichtung erheischt vor allem eine begünstigende Localität, so daß der Theaterbesucher, der sich von der Casse in den Zuschauerplatz begeben will, bei der C. vorbeigehen muß; sie verhindert zwar den Unterschleif von Seiten des Cassirers, aber keineswegs von Seiten der Billeteurs, da diese durch Einverständniß mit theaterbesuchenden Individuen eben so gut mit den vertauschten, als mit den ursprünglichen Cassenbillets einen betrügerischen Handel treiben können; auch hat

sie das Nachtheilige, daß bei starkem Andrange die Zuschauer ungebührlich aufgehalten werden und einem zweifachen Gedränge, an der Casse und der C., ausgesetzt sind. Von dem Umtausche ausgenommen sind gewöhnlich die Billets zu den Logen und gesperrten Sitzen, da diese sich durch bloßen Ueberblick leicht controliren lassen. 2) Die Anstellung eines Controleurs, welcher jedem Zuschauer, der das Haus verläßt, ein Ausgangsbillet (sortie générale) geben muß, ohne dessen Wiederabgabe der Eintritt nicht gestattet wird. Wird es nun dem Billeteur zur strengen Pflicht gemacht, das empfangene Originalbillet sogleich in einen verschlossenen Kasten zu werfen und den den Schauplatz Verlassenden nur Contremarken (s. d.) zu geben, so ist dem Unterschleife der Billeteure dadurch gesteuert, insofern nicht ein Einverständniß zwischen diesen, dem Controleur und dritten Personen Statt findet, was bei so gefährlichen Unternehmungen nicht leicht anzunehmen ist. Auch diese Einrichtung erheischt von der Localität, daß sämmtliche Zuschauerplätze einen allgemeinen Eingang haben. Beide Einrichtungen vereint, dürften wohl die vollkommenste C. gewähren. Im Allgemeinen dürften als Mittel zur C. und zur Verhütung von Unterschleifen betrachtet werden: a) die Wahl eines rechtlichen Kassirers, der nebenbei eine möglichst hohe Caution in die Hände der Behörden zu legen hat; b) die Annahme von nur gesitteten, anständigen und ansässigen Billeteurs; c) der häufige Wechsel derselben in den Plätzen, an denen sie zu stehen haben. In Berlin z. B. geschieht dies jeden Abend und zwar durch Verlosung; d) die Anstellung eines Aufsehers, Inspectors, Logenmeisters, der die Pflicht hat, von einem Platze zum andern zu wandern und überall mit aufmerksamem Blicke die Verrichtungen der Angestellten zu beobachten; e) die Numerirung aller Billets und Verpflichtung des Kassirers, dieselben streng nach der Reihenfolge zu verkaufen. Bei einiger Aufmerksamkeit von Seiten des Inspectors oder der Direction selbst, läßt sich hierdurch den Unterschleifen des Kassirers, die nur durch Einverständniß mit den Billeteurs statt finden können, vorbeugen. Auch wird dadurch die unrechtmäßige Benutzung ausgebliebener Billets verhindert, indem man die fehlenden Nummern dem Billeteur bezeichnet, in der Reihenfolge aber andere Billets, die zwar mit der gleichen Nummer, aber mit doppeltem Stempel oder sonst einem leicht erkenntlichen Zeichen versehen sind, creiirt; f) die strenge Festhaltung daran, daß die Zuschauer mit einem Billet nur den darauf bezeichneten Platz besuchen können und bei einem gewünschten Wechsel des Platzes vorher das Billet an der Casse vertauschen müssen. C. machen, nennt man die Vergleichung und Zählung der in den verschlossenen Kassen der Billeteurs



enthaltenen verkauften Billets mit der vom Kassirer abgelegten Berechnung. Gewöhnlich geschieht es am Morgen nach der Vorstellung von der Direction selbst, oder einem Beamten in Beisein des Kassirers. Dieser hat im Kassenrapporte die Zahl der verkauften Billets auf jedem einzelnen Platze genau anzugeben und muß für die Uebereinstimmung dieser Zahl mit den wirklich vorhandenen Billets einstehen, d. h. diejenigen Billets, die mehr gefunden werden sollten, bezahlen und über ihr Vorhandensein Erklärung geben; für fehlende — verlorene oder nicht angewendete — Billets kann er natürlich nicht haften. Vgl. Billet, Billeteur, Billetverkauf, Contremarque und Kasse. (R. B.)

**Cōntus** (Requis.), der röm. Spieß, die Pike der Reiterei; anfangs blos als Wurfspieß, später auch als Lanze gebraucht. Die damit Bewaffneten hießen Contarii. (B.)

**Conveniēnz.** Uebereinkommen, Schicklichkeit, Bequemlichkeit. Bei der Bühne Alles, was in Beziehung auf das Publikum in der Darstellung Gebrauch oder Gewohnheit geworden ist, und diejenigen Verhältnisse im socialen Leben der Schausp., welche zwar jeder eigentlich rechtlichen Grundlage entbehren, durch den Gebrauch und das Herkommen aber eine allgemein anerkannte Geltung erhalten haben. Zu der C. der Darstellung gehört die Verneigung der Schausp. am Schlusse eines Stückes; die Regel, daß auf der Bühne Niemand vor dem andern vorbeigehe, dem Publikum nie den Rücken zukehre, das Oeffnen beider Flügelthüren, was im gewöhnlichen Leben nie geschieht ꝛc. ꝛc. Zwar hat die neueste Zeit sich von vielen dieser lästigen und nur durch das Herkommen geheiligten C.en loszumachen gesucht. Der Notar erscheint nicht mehr ein für allemal im schwarzen Talar und Allongenperücke, die Tische und Stühle werden hin und wieder schon natürlich gestellt, man untersteht sich schon im Sprechen auf der Bühne hin und her zugehen, ja den Rücken gegen das Publikum zu wenden; aber es wird noch lange dauern, ehe das Beispiel der großen Bühnen, und auf ihnen der Einfluß einiger denkenden Künstler, es dahin bringen, die Bühne zum treuen Spiegel des Lebens zu machen. Vieles scheitert an dem unbeugsamen: „Es ist aber immer so gewesen." — Nirgend herrschen diese C.en unumschränkter, als auf dem Théâtre français und nach ihm auf allen Bühnen, die Stücke desselben, namentlich des alten Repertoirs, geben. Hier steht die C. im genausten Verhältniß mit der Tradition (s. d.). Zu den socialen C.en im Bühnenleben gehören die absoluten Anforderungen der sogenannten Fächer, alles spielen zu wollen, was sich allenfalls in den Bereich eines Faches zwängen läßt, die Begriffe über den Besitz einer Rolle, über alterniren, ad interim spielen und das

innungsartige Absondern der ältern Schausp. von den jüngern. Daß C.en eben so schädlich auf die eigentliche Wirksamkeit des Schausp.s wirken können, als sie wohlthätig das sociale Zusammenleben in ein bestimmtes Bewußtsein der Zusammengehörigkeit gestalten, liegt schon aus den erwähnten Beispielen klar zu Tage. Ohne die C. der letzten Art würde die künstlerische Gemeinschaft alle äußere Haltung entbehren. Vgl. Anstand, Bühnenschicklichkeit, Collegenschaft ꝛc. (L. S.)

**Conventionālstrafe.** Eine laut Uebereinkunft zu leistende Verbindlichkeit, die danu erst eintritt, wenn eine früher übernommene Verpflichtung, entweder nicht, oder ungenügend erfüllt wird. Die C. ist ein wesentlicher Punkt der Contracte zwischen Direction und Schausp., sie wird nach Verhältniß des Gehaltes bestimmt, und ist gewöhnlich nach Wechselrecht ohne alle weitere Appellation zahlbar, hebt jedoch die weitere Rechtszuständigkeit der Contrahenten, z. B. die Klage auf Erfüllung des Contracts nicht auf. Gegen das leider immer mehr einreißende „Durchgehen" der Schausp. ist die C. ein wirksames Mittel, und würde unzweifelhaft dasselbe ganz aufheben, wenn nicht in mehreren Staaten der Schausp. als nicht wechselfähig betrachtet würde, wodurch die C. zur gewöhnlichen Schuldforderung wird, der tausend Ausflüchte und Verzögerungen entgegen gestellt werden können. (R. B.)

**Conversatiōn**, Unterhaltung, Unterredung, Umgang, Verkehr. Die Unterhaltung zwischen Personen, die sich gegenseitig aufsuchen, um das Vergnügen der Gesellschaft zu genießen, bezeichnet das gebildetere Leben mit dem Namen C. Man erwartet daher, daß sie fließend und natürlich, gefällig, ohne strengwissenschaftliche Tiefe und leidenschaftslos sei. Das Lustspiel bedingt zunächst bei seinen Darstellern einen guten Conversationston (s. d.), da es eine Hauptaufgabe desselben ist, das gesellschaftliche Leben und dessen Conflicte zu schildern; ausgenommen ist natürlich hiervon das historische und das feinere Lustspiel, welche beide eine höhere poetische Färbung und idealere Haltung fordern, wie z. B. Donna Diana, die Königin von 16 Jahren u. a. m. Ist es schon schwierig, die C. im Dialog, also zwischen zwei Unterredenden leicht, anmuthig und ohne Stocken zu gestalten, so wird diese Aufgabe bei Ensemblescenen, Gesellschaftsscenen u. s. w. noch bedeutend schwieriger, weil unter den Vielen auf der Bühne Beschäftigten nothwendigerweise ein verschiedener Grad künstlerischer Befähigung herrschen muß. Was zwei gut gemacht haben, verdirbt ein Ton, ein Accent, ein Wort des dritten. Das erste Hülfsmittel zu Erlangung eines guten C.tones auf der Bühne, ist das





Studium des Lebens, der Gesellschaft und der Umgang mit geachteten Frauen. Es ist hier nicht die Gesellschaft im Wirthshause gemeint, obgleich auch diese studiert werden muß, nur nicht zum Zwecke der C. Ein tüchtiges Memoriren, Aufmerksamkeit des Regisseurs während der Proben und besonders das gute Einfallen in die abgebrochene Rede des Mitunterredners (s. Einfallen), dienen ferner, um die C. leicht und fließend zu machen. Es versteht sich übrigens von selbst, daß die C. nicht auf Kosten der Situation oder der Charakteristik leicht und gefällig sein darf. Im Gegentheil soll sie, als das wesentlichste Mittel, den Charakter der handelnden Personen zur Anschauung zu bringen, je nach den Bedingungen dieser, rasch, stockend, übereilt, zögernd u. s. w. sein; doch gibt es trotz dieser scheinbar widersprechenden Aufgabe ein künstlerisches Band, einen Firniß, der alle einzelnen Elemente einer Situation zu dem gefälligen Ganzen einer C. vereinigt. In dieser Hinsicht hat das Zusammenspiel und das Nuanciren einen wesentlichen Einfluß auf das Gelingen der C., für die sich aber keine andere Regel, als das Studium des Lebens selbst geben läßt. (L. S.)

**Conversatiōns-Oper** (Musik), die moderne komische Oper, wie sie in der jüngsten Schule Frankreichs sich entwickelt hat. Auber besonders ist ihr Vater und Erhalter; er ist es, der gezeigt hat, daß die Musik auch eines C.tones fähig ist. Die Handlung der C.=O. bewegt sich in der Sphäre der gebildeten Gesellschaft, ist einfach und heiter, wie die Musik. In Frankreich hat dieses Genre außerordentliches, in Deutschland bisher noch wenig Glück gemacht, weil unsere Sänger zur Darstellung eines Lustspiels gar zu wenig geeignet sind, weil die Conversation und ihr Ton ihnen gar zu fremd ist. (7.)

**Conversatiōnsstücke**, Stücke ruhiger Haltung, in denen keine Conflicte hochgesteigerter Leidenschaften, sondern ruhige Charakterentwickelung, natürliche, leicht verschürzte Situationen, gewählte Sprache und eine gewisse Stetigkeit in dem Herbeiführen der Peripetie (s. d.) gefunden wird. So gehört recht eigentlich die große Mehrzahl aller Lustspiele der neueren Zeit zu dieser Gattung. Die Bühnensprache bezeichnet mit dieser Benennung gern Alles, was im Gegensatze zur höheren poetischen Bedeutung dram. Kunstwerke sich in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegt. (L. S.)

**Conversatiōnston.** Der Ton, in welchem die gebildete Gesellschaft sprechen *sollte*, aber leider nicht spricht, der in unsern besten deutschen Dramen als Prototyp *geschrieben* niedergelegt ist, auf der Bühne durch den Mund unserer Schausp. wieder an unser Ohr und selbst *da* an=

schlägt, wo die Textesworte keineswegs im Einklang mit der Art des zu erwartenden mündlichen Vortrags stehen, vielmehr dieser über den Text die Herrschaft ausuben muß. Diesen Ton in unsern in ungebundener Rede geschriebenen Dramen wiederzugeben, ist schwieriger, als der Vortrag der rhytmischen Redeformen, weil hier das schon Gegebene nur wiederzugeben, dort aber, wenn nicht neu zu schaffen, doch zu verbessern, zu idealisiren ist. Und selbst da, wo die vollendete Prosa eines C.stückes vorherrscht, wird es dem Schausp., dem nicht von Natur aus der Genius edler Redekunst innewohnt, immer weniger gelingen, den Kenner hier so zu befriedigen, wie in rhythmischer Rede. — Es ist daher nichts abgeschmackter, als die Aeußerung Mancher im Publikum: „die und die Bühne möge ja bei C.stücken bleiben, das höhere Drama (das metrische wird gewöhnlich darunter verstanden), sei ihr zu schwer"; oder mancher Kunstdilettanten, die da meinen, auf ihren Privattheatern aus dem nämlichem Grunde ein sg. C.-stück leichter darstellen zu können. Diesen Irrenden ist der C. nichts anders, als ein leichtes, bedeutungsloses Herplappern der Worte, schnelle Rede, ohne dabei zu stottern, bei gewandtem Hin- und Herdrehen des Körpers. Diesen sind keine Regeln beizubringen, den ächten wahren C. zu treffen, wie ihn das feine Ohr des Kenners verlangt, eben so wenig, wie dem gemeinen Sinne Adel der Gesinnung einzuprägen ist. Bühnen, die des ächten C.s nach seiner höchsten Aufgabe sich befleißigten, waren und sind: die Hamburger unter Schröder's Direction und zum Theil auch noch später, selbst in neuerer Zeit; die Leipziger, gegen das Ende des vor. und Anfang dieses Jahrh.; das Wiener Hoftheater, in neuester Zeit. Künstler: Eckhof, Schröder, Brockmann, Koch, Schwarz, Christ, Iffland, Opitz, F. L. Schmidt, Thürnagel, Beschort, Seydelmann, die Stark, Witthöft, Bethmann, Renner, Lindner u. m. a. Dichter: Lessing, Goethe, Schröder, Iffland (in vielen Stücken), Bauernfeld (in manchen), Babo (im Puls), Elsholz (in der Hofdame) u. s. w. (Z. F.)

**Conversationszimmer**, franz.: foyer des acteurs; engl. green-room, dasjenige Zimmer, in welchem sich die Schausp. während der Vorstellung versammeln, wenn sie nicht auf der Bühne beschäftigt sind. Es liegt am besten gleich weit von den Garderoben und der Bühne, wo möglich nicht auf einer Seite, sondern hinter derselben, da es mit der Zeit unwillkührlich Sitte wird, größtentheils von der Seite des C.s aufzutreten oder dahin abzugehen. Unbedingt nöthig ist einem solchen Zimmer ein Spiegel, wo möglich Trumeaux und dessen gute Beleuchtung, eine Klingel, die das Zeichen zum Anfangen der Acte gibt, eine kleine Hand-





apotheke für die Bedürfnisse des Augenblicks und Wassercaraffe mit Gläsern, eine Uhr, nach welcher pünktlich Proben und Vorstellungen beginnen, Sopha's, ein Bureau mit Schreibzeug, eine kleine Handbibliothek, in welcher Encyclopädien, Dictionnaire, Fremdwörterbücher, Conversationslexica und sprachliche Hülfsbücher aufgestellt und leicht zugänglich sind; — als Zierde die Bildnisse berühmter Schausp. oder sonst theatralisch Interessantes sind zwar nicht unumgänglich nothwendig, aber wünschenswerth und finden sich einzeln auch hier und dort. Streng sollte jede Bühne darauf halten, daß nur die am Abend beschäftigten Mitglieder das C. besuchen. Ist dies auch andern erlaubt, oder erstreckt sich der Besuch gar auf Bekannte, Eltern, Ehemänner, Kunstrichter u. s. w., so wird das C. bald zu einer Ressource für Tagesneuigkeiten, Politisiren und störendes Geschwätz. Keine Ausnahme irgend einer Art werde gestattet, will man nicht die eigentliche Bestimmung eines solchen C. unmöglich machen. Ruhe, Sammlung und Vorbereitung soll das C. dem Schausp. bieten, es soll ihn abziehen von jeder Berührung der Außenwelt, nicht zerstreuen, erregen, aufreizen. Ein gutes Mittel zum Abhalten jedes unnöthigen Besuches ist eine stets geschlossene Thür und das Anheften eines Verbotes außerhalb derselben. Unschicklich erscheint es, Requisiten im C. zu vertheilen, Proben anzusagen, Rollen auszugeben, überhaupt irgendwie das tägliche Treiben des Bühnengeschäftes in demselben abzuhandeln; im Gegentheil suche man jedes Geschäft, jede Unannehmlichkeit von dem C. fern zu halten, um den Vorstellungen Frische, Ruhe und Zusammengehörigkeit zu geben. Den jungen Schausp. muß der Ton des C.s veredelnd, erhebend anwehen, der ältere sich dort der ganzen Bedeutung und Würde der Schauspielkunst bewußt werden, dann ist das C. das, was es sein soll. In Frankreich ist das foyer des artistes ein Sammelplatz der verschiedensten Interessen und Personen. Theaterdichter, Journalisten, Banquiers besuchen das foyer zu ihrer Zerstreuung und von den Mitgliedern des Theaters sind es vorzugsweise die Frauenzimmer, die gern dort erscheinen. Im Théâtre français hängen die lebensgroßen Bildnisse seiner berühmtesten Schausp. an den Wänden und das foyer der großen Oper gleicht mehr einem glänzenden Gesellschaftssaale, als dem Versammlungsort der Künstler. In England sind die C. aller stehenden Bühnen grün tapezirt, daher der Name green-room. Diese Sitte schreibt sich aus den Zeiten Shakspeare's her, wo die Schausp. sich in einer Laube am Theater zu versammeln pflegten, da die Vorstellungen bekanntlich Nachmittags 3 Uhr schon begannen. Außer am Abende wird das C. auch bei Tage zu Leseproben, Conferenzen u. s. w. gebraucht, und es

scheint vortheilhaft durch Alles, was in demselben vorgenom= wird, die Würde und Bedeutsamkeit seiner Bestimmung zu bezeichnen. (L. S.)

**Cooke**, (spr.: Kuk; Alexander), engl. Schausp., der um 1588 besonders glänzte. Da zu jener Zeit selten Frauen die Bühne betraten, so war er es, der abwechselnd mit Kynaston alle Heldinnen und erste Liebhaberinnen in den Shakspeare'schen Stücken spielte. C. war sehr schön, fast unmännlich schön, und Julia, Porzia und Desdemona waren seine gelungensten Rollen. Er starb zu London um 1620. (L. S.)

**Cōpia** (Myth.), ital. Personification, die Göttin der Fülle aller Güter. Deßhalb eine Tochter der Fortuna, aus= gerüstet mit dem bei den Griechen der Amalthea oder dem Achelous zugeschriebenen Füllhorne. (F. Tr.)

**Copīola** (Galena). Eine röm. Schauspielerin, deren Plinius der Aeltere erwähnt, weil sie sich vorzüglich in den Interludis oder Zwischenspielen auszeichnete, und merkwürdi= ger Weise, 90 Jahr alt, noch die Bühne betrat. (L. S.)

**Copīren** (Theaterw.), abschreiben, nachbilden, nachah= men. Ueber die erstere Bedeutung s. Ausschreiben. Das C. in der Darstellung kann doppelter Art sein. Entweder copirt man die Darstellungsweise eines anderen Schausp.s oder eine bekannte Person, deren Costüm, Eigenheiten und ganze äu= ßere Erscheinung einer erhaltenen Aufgabe zu entsprechen scheinen. Beide Arten sind gleich ungeschickt, gleich ver= werflich. Schwer ist es freilich, besonders für den jüngeren Schausp., sich ganz frei vom C. zu erhalten, wenn er einen guten Schausp. in Rollen gesehen hat, die er später selbst spielt. Unwillkührlich wird hier die Anerkennung der Treff= lichkeit einer Leistung zur Nachahmung, oft sogar gegen das eigene bestimmte Bewußtsein. Aber nicht genug kann man den Kunstjünger vor dieser Klippe warnen, an welcher schon manches vielversprechende Talent gescheitert ist. Das C. einer bestimmten Darstellungsweise kann nie künstlerisch, sondern selbst im gelungensten Falle nur ein Kunststück sein; also oberflächlich ohne tiefere, geistige Bedeutung um so mehr als gewöhnlich nur die Fehler und schroffen Eigenheiten bedeu= tender Künstler vorzugsweise nachgeahmt werden. Auf einer anderen Bühne kann das copirte Spiel nach großen aner= kannten Mustern wohl für den Augenblick Glück machen, auf die Dauer ermüdet es aber, weil der Mangel eigener schaffender Kraft fühlbar wird. Die unbedeutendste Leistung in der sich eine gewisse, wenn auch fehlerhafte Eigenthümlich= keit kund gibt, steht unbedingt höher als die untadelhafteste Copie. Besonders haben sich Schüler vor dem C. ihrer Leh= rer, Kinder vor dem ihrer Eltern zu hüten, weil hier die Copie als sclavische Nachahmung nicht einmal wie das selbst=





ständig gewählte Beispiel erscheint, was allenfalls noch bei Mangel eigener Kraft entschuldigt werden kann. Das Schiller'sche: Wie er sich räuspert u. s. w. ist das bezeichnendste Motto des C.s. Die andere Art des C.s erscheint der ruhigen Beurtheilung gegenüber noch verwerflicher. Es ist besonders bei kleineren Bühnen, oft eine Manie der Schausp. bei jeder Rolle, die vorzugsweise scharfe Charakteristik oder komische Wirkung bedingt, sich nach einem Original in dem nächsten Kreise, der sie umgibt, umzusehen, und dann oft mit überraschendem Talent, Costüm, Haltung, Gang, Sprache, kleine Gewohnheiten desselben auf der Bühne nachzuahmen. Selten verfehlt ein solches Hülfsmittel den beabsichtigten Zweck, Effect zu machen, aber je größer dieser ist, je tadelnswerther erscheint der Darsteller. Die Bühne soll kein Tummelplatz kleinlicher Leidenschaften, kein Pranger für Schwächen und Fehler des Individuums, sondern ein Spiegel für das menschliche Geschlecht im Allgemeinen sein. Stets ist es die Aufgabe des Darstellers die Gattung, nie aber die Species (das Individuum) zur Anschauung zu bringen, und ganz abgerechnet von der Aufregung, die solche gelungene Copien meist hervorbringen, von der Beleidigung eines sonst vielleicht achtungswerthen Mannes, ist ein solches Verfahren der Kunst gegenüber nie zu entschuldigen. Daß hier nicht von der Nachbildung großer historischer Charaktere die Rede ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung; hier erhebt sich die Treue der Copie zu vollständiger künstlerischer Bedeutung, während sie bei der Nachahmung lebender Menschen zu einem Taschenspielerstückchen herabsinkt. Der momentan erreichte Beifall einer lachlustigen und vielleicht schadenfrohen Menge ist ein trauriger Ersatz für die Geringschätzung, die über lang oder kurz das sichere Loos dessen sein muß, der sich so wenig eigener Kraft bewußt ist, um zu solchen Mitteln seine Zuflucht zu nehmen. Verzeihlich, ja angenehm wirkend, erscheint die Copie, wenn sie sich als harmloser rasch vorübereilender Scherz gestaltet und anspruchslos nur den Humor nicht die Satyre walten läßt. (L. S.)

**Coquetterīē** (franz.), die Sucht der Frauen zu gefallen und die Männer zu fesseln, auch die Mittel, welche dazu angewendet werden. Ist die C. für das bessere Gefühl stets verletzend, so ist doch eine Art derselben auf der Bühne nicht allein gestattet, sondern sogar erforderlich, ja die Coquetten bilden fast ein eigenes Fach, dessen bedeutendste Parthien z. B. Capricciosa, Mirandolina u. s. w. sind. Wie aber auch die C. erfordert werden mag, so muß sie doch stets in Formen erscheinen, die nicht unangenehm berühren und die Berechnung darf nicht zur Schau getragen werden, auf der sie beruht. Bei den Männern ist die C. stets verwerflich. (B.)

**Corālli.** Einer der berühmtesten Tänzer Italiens. 1826 trat er als Balletmeister am Theater Porte St. Martin auf und kam in derselben Eigenschaft 1831 zur großen Oper; wo er das Ballet: le Diable boiteux setzte. Er lebt noch gegenwärtig in dieser Stellung. (II...i.)

**Cordōn** (Garder). Eine goldene oder silberne Schnur mit 2 Quasten an den Uniformhüten. Die Schnur wird um den Kopf des Hutes geschlungen und die Quasten liegen so in den beiden Spitzen, daß sie etwas vorstehen. Je nachdem die Epaulette und das Portepée von Gold oder Silber sind, sind es auch die C.s (B.)

**Cork** (Theaterstat.). Hauptstadt der Grafschaft Munster in Irland mit 90,000 Einw. und bedeutenden Fabriken, namentlich ungeheuern Bierbrauereien. C. hat zwar 2 Theater, die äußerlich schön und prunkhaft sind, deren Leistungen sich jedoch nicht über die Mittelmäßigkeit engl. Provinzialbühnen erheben. Vergl. Englisches Theater.

**Cornēga** (Nina), geb. 1795, ihrer Zeit eine berühmte Altistin, von einer Tiefe der Stimmlage, daß sie sogar Tenorpartien zu singen im Stande war. Salieri war ihr Lehrer und Italien der Schauplatz ihrer ersten und größten Triumphe. Eine Reihe von Jahren wurde sie in Neapel gefeiert und von keiner zeitgenossischen Altistin verdunkelt. Sie ging 1825 nach London und verherrlichte hier zwei Seasons in der ital. Oper. Auf ihrer Reise nach Italien sang sie auf mehreren deutschen Theatern mit großem Beifall. Später erschien sie in Turin, Mailand, Venedig u. s. w.; hat sich aber vor 2 Jahren vom Theater ins Privatleben zurückgezogen. Die C. ist von Gestalt klein und hat ein fast männliches Aussehen; diese Unebenheiten aber ließ ihre herrliche Stimme und die sicilianische Glut ihres Vortrags vergessen. (C. H.)

**Cornēille.** 1) (Pierre), von den Franzosen der Wiederhersteller des Theaters genannt, geb. in Rouen 1606, war der Sohn eines Generaladvocaten. Der Zufall brachte ihn 1629 auf die Idee, ein kleines Stück zu schreiben, welches seine Abentheuer in einem Liebesverhältniß mit der Geliebten eines Freundes schildern sollte und welches unter dem Namen Melite auf der Bühne Glück machte. Dieser unerwartete Erfolg eröffnete eine glückliche Aussicht für ihn und bis 1636 schrieb er nun rasch hintereinander die Lustspiele: Clitardre, la veuve, la galerie du palais, la suivante, la place royale u. l'illusion. Der Beifall den diese Stücke fanden, machte den Cardinal Richelieu aufmerksam auf das bedeutende Talent C.s und da dieser mächtige Staatsmann Dichter um sich versammelte, welche nach seiner Angabe Stücke zusammensetzen mußten, so suchte er C. für seine Zwecke zu gewinnen. Dieser aber zog sich zurück, als er durch selbststän=





diges Aendern eines erhaltenen Planes sich das Mißfallen Richelieu's zuzog und kehrte nach Rouen zurück. Hier wandte er sich auf den Rath seines Freundes Chalon der Tragödie zu, studirte zunächst span. Muster und schrieb den Cid (1636) durch welchen er sofort die Stufe erstieg, die er noch jetzt unter den franz. Dramatikern einnimmt: Die Horatier (1639), le menteur (1642), u. Heraclius (1647) folgten und befestigten seinen Ruhm, obgleich er in diesen 3 letzteren Werken nicht ganz selbstständig auftrat, sondern nach spanischen Mustern arbeitete. Im Cinna (1639), la mort de Pompée (1641) erschien er indessen auf seinem Glanzpunkte, den er in keinem seiner späteren Werke mehr erreichte. Im Ganzen hat er 33 dram. Dichtungen hinterlassen, von denen indessen nur 5 sich bis zum Tode Talmas auf der Bühne erhalten haben. 1653 mißfielen kurz nach einander einige Stücke, unter andern Pertharite gänzlich, so daß C. irre an seinem Berufe für die Bühne wurde und einige Zeit zurückgezogen in Rouen lebte. Zwar begann er 1659 aufs Neue für dieselbe zu arbeiten, aber ohne jene außerordentliche Wirkung seiner Glanzzeit erreichen zu können. 1647 nahm ihn die Academie in ihre Mitte auf und 1684 starb er zu Rouen, wo ihm eben (1839) jetzt eine Bildsäule errichtet worden ist. In allen seinen Werken herrscht ein feierlicher gemessener Ernst, und eine prächtige hin und wieder etwas zu pomphafte Diction; ernste Rührung hervorzubringen, ist der anschauliche Zweck derselben. Auf der deutschen Bühne ist nur eins seiner schwächsten Stücke: „Rhodogune" heimisch geworden. Im gewöhnlichen Leben ließ nichts den großen Dichter ahnen, er war langweilig, pedantisch, ermüdend; als Vorleser oder Gesellschafter floh man ihn eben so wie man seine Werke suchte, und vergebens wandten seine Freunde alles Mögliche an, um ihn nur mit der Reinlichkeit auszusöhnen. Doch genoß er allgemeine Achtung und als er 1659 nach mehrjähriger Abwesenheit wieder in Paris erschien und das Schauspiel besuchte, hielten die Schausp. mitten in der begonnenen Scene ein, das Publikum erhob sich und bezeugte dem überraschten und gerührten Dichter stehend seine Achtung und Liebe. Seine Werke erschienen zuerst Paris 1664—78, Amsterdam 1701, in 10 Bden. ebendas. 1740 in 11 Bden. u. 1765 in 12 Bden. Paris 1742—48 in 12 Bden. u. 1758 in 19 Bden. 2) (Thomas), jüngerer Bruder des Vor., geb. 1625 zu Rouen. Er hat mehr für die Bühne geschrieben als sein Bruder, hat auch größere aber nicht so donnernde Triumphe gefeiert als jener, war aber stets so bescheiden, seinen Bruder selbst den großen C. zu nennen. Große Bühnenkenntniß, Phantasie und Leichtigkeit in der Arbeit machten seine 42 Stücke gern gesehen, einige hatten sogar außerordentliche Erfolge. Ein Versuch Opern zu dichten

und dadurch mit Quinault zu rivalisiren, mißlang indessen gänzlich. Das einzige seiner Trauerspiele: Timocrat, welches er 1656 schrieb, machte so viel Glück und wurde auf Verlangen des Publikums so oft hintereinander gegeben, daß die Schausp. endlich von der Bühne hinab die Bitte an das Publikum richteten, auch wieder einmal ein anderes Stück geben zu dürfen, da sie sonst alle andern vergessen müßten. Erhalten hat sich von C.s Werken nichts, obgleich die Ariadne viel von anderen benutzt worden ist. Die Einigkeit zwischen den beiden Brüdern war zum Sprichwort geworden. Beide heiratheten gleichzeitig zwei Schwestern, lebten in einem Hause miteinander, hatten gemeinschaftliche Dienstboten und waren so glücklich in ihrer Einigkeit, daß sie nach 25jähriger Ehe noch nicht einmal daran gedacht hatten, die Aussteuer und Erbschaft ihrer Frauen zu theilen. C. starb 1709 zu Andely als Mitglied der Académie française, so wie der Académie des Inscriptions, die ihn besonders seiner Sprachforschungen wegen aufgenommen hatte. (L. S.)

**Cornēlius** (Joseph Gerhard), geb. 1793 zu Düsseldorf, war der Sohn des Kupferstechers und Schausp.s C. und betrat im 21. Jahre die Bühne zu Amsterdam. Er begann mit dem Rollenfache, das er im Augenblicke noch spielt, dem der Väter, und beurkundete gleich beim Beginn ein schönes Talent. 1816 verheirathete er sich mit der Tochter seines Directors Schirmer, die das Fach der ersten Liebhaberinnen spielte, verließ ein Jahr darauf Amsterdam, ging nach Aachen und Aschaffenburg und von hier nach kurzer Zeit nach Würzburg. Nur ein Jahr lang, trotz der freundlichen Anerkennung, welche er gefunden hatte, verweilte er in Würzburg, einem Rufe nach Mainz folgend. Hier gründete er sich in einem 6jährigen Engagement durch hervorstechendes Talent und unermüdlichen Fleiß seinen Ruf, wie er zugleich die Liebe und Achtung des mainzer Publikums erstrebte. 1826 nahm er ein Engagements=Anerbieten vom darmstädter Hoftheater an, obwohl ungern das heitere Mainz verlassend, wo er sich so heimisch fühlte. Hier benutzte er die Zeit des üblichen Urlaubs, und gab am Hofburgtheater zu Wien 12 Gastrollen, in denen er um so mehr Anerkennung finden mußte, da das dortige gebildete Publikum, die echte Wahrheit von dem falschen Schimmer zu unterscheiden weiß. 3 Jahre war C. beim darmstädter Hoftheater, als sein Freund Haake die Direction in Mainz übernahm, und ihn zu sich rief; C. folgte dem Rufe und fand bei dem Publikum die ganze frühere Liebe und Anerkennung wieder; eine Differenz zwischen beiden Freunden störte aber bald das Verhältniß und veranlaßte C., Mainz abermals zu verlassen. Nach 20 Gastrollen in Mannheim wurde ihm ein Engagementsantrag daselbst, doch hatte





er bereits mit Mühling in Köln abgeschlossen. Hier blieb er indessen nur ein Jahr, weil Remie bei Uebernahme der Direction des mainzer Theaters es für eine Pflicht gegen das Publikum hielt, C. zurückzurufen. Er blieb nun in Mainz bis 1839, wo das wiesbadner Theater sich von dem mainzer trennte und Remie die Direction niederlegte. Dann unternahm er Anfang Sept. 1839 eine Kunstreise. C., so achtungswerth als Mensch, wie als Künstler, gehört als Darsteller zu denen, die nach der strengsten Wahrheit streben, den geistigen Stoff ihrer Individualität anzupassen, und ihn so als Wahrheit in der Kunstwelt einzubürgern wissen. Darum gelingen ihm vor Allen die Väter in Iffland'schen Schauspielen, die launigen Alten im Lustspiel, in denen er sich dreist den Besten an die Seite stellen darf. Als Regisseur kommt ihm sowohl sein gebildetes, unbestechliches Urtheil wie seine umfassende Bühnenpraxis zu statten. (J. G. H.)

**Cornet** (Julius), geb. 1797 zu St. Candido in Tyrol, war von seinem Vater, kaiserl. Forstmeister, zum Studium der Theologie bestimmt, wandte sich jedoch später der Rechtswissenschaft zu. Den ersten Musikunterricht als Knabe von 7 Jahren erhielt er von seinem Bruder Joseph, und wurde seiner schönen Stimme wegen, schon 1806 als Sängerknabe in das Seminarium des Prämonstratenser Stiftes Wilten, bei Insbruck aufgenommen. In Grätz wurde er vom Professor Schneller und dem Capellmeister Hysel aufgemuntert, sich dem Theater zu widmen, wandte sich jedoch nach Wien, um die Pandecten zu hören. Hier wurde er zufällig mit dem Hofcapellmeister Salieri bekannt, der für seine fernere Ausbildung besonders im ital. Gesange Sorge trug. Als C. sich 1817 in Baden bei Wien aufhielt, betrat er wegen Unpäßlichkeit des dortigen Tenors, als Dilettant in der Rolle des „Johann von Paris" die Bühne, welche Rolle er schon vorher zu Wien auf einem Privattheater gespielt hatte. Der Erfolg war so günstig, daß ihm Graf Ferd. Palffy sogleich ein bedeutendes Engagement für die ital. und deutsche Oper in Wien anbot, welches er annahm und im Dec. des. J. im „Tancred" als engagirtes Mitglied zuerst auftrat, und sich bald großen Beifalls zu erfreuen hatte. Zugleich wurde er auf eigenes Ersuchen, häufig im deutschen Schauspiel zu kleinen Rollen verwendet, welcher Beschäftigung er seine spätere Ausbildung als Spieltenor, zu verdanken hatte. Als die ital. Oper Wien verließ und C. bei der deutschen Oper nicht seinen Fähigkeiten gemäß beschäftigt werden konnte, ging er 1819 nach Grätz und später nach Braunschweig, dessen Nationaltheater sich unter Klingemanns einsichtsvoller Leitung auf einer hohen Kunststufe befand. Dort blieb er 6 Jahre, während welcher Zeit er Gastrollen in Hamburg (2mal), Han-

nover u. s. w. gab, bis er sich 1826 in Hamburg engagirte. Er wiederholte seine Gastspiele auf mehreren der ersten Bühnen, machte eine Reise nach Paris, um das Wesen der dortigen Oper und deren Scenirung zu studiren, und folgte 1832 einem abermaligen Rufe nach Braunschweig. Dort übernahm er die Regie der Oper und wurde in der Ausübung seiner neuen Function vielbelobt; seine pariser Studien kamen ihm hier sehr zu statten, und seine Mise en Scène zu Oberon, Robert der Teufel, Zampa, die Stumme, Ludovic, das eherne Pferd, Maria u. s. w. fanden Beifall und Nachahmung; auch wurden verschiedene Texte von ihm, sang- und mundgerecht gemacht. 1837 erhielt er auf sein Ansuchen einen ehrenvollen Abschied, und zog sich nach Tyrol zurück, wo er sich eine kleine Besitzung gekauft hatte. Gegenwärtig privatisirt er in Hamburg, und tritt je zuweilen als Gast daselbst auf; in jüngster Zeit hat er den Brauer von Preston übersetzt, und gibt darin die Hauptrolle mit großem Erfolge. Wenn auch C. während einer geraumen Frist, hohe erste Tenorparthien sang, so wieß er sich doch nach und nach selber die des Spieltenors in gemäßigterer Stimmlage an, und erwarb sich von jeher das Verdienst eines dram. Sängers, indem Spiel und Gesang stets Hand in Hand bei ihm gingen, wie es sein Cortez, Othello und Nadori bethätigten. Als ein treffliches Charakterbild muß man unbedingt seinen Masaniello bezeichnen. Mit großer Freiheit bewegt sich sein Spiel auch in komischen Rollen, als deren vorzüglichste, wir den Maurer und Fritz Braun in der „Braut" anführen möchten. 2) (Franzika, geb. Kiel), geb. 1810 in Kassel, sie ist die Tochter des Sängers F. W. Kiel, und von ihrem Vater in hohem Grade musik. gebildet. Sie ist von der Natur nicht mit außerordentlichen Stimmmitteln versehen, aber eine große Ausbildung der Coleratur und im Canto nobile zeichnen sie nächst einem reinen Soprane aus; ihr Spiel, besonders in der komischen Oper, ist lebhaft und gewandt, doch ist sie in der serieusen nicht minder ausgezeichnet und feierte z. B. als Fidelio, Sargines und besonders als Prinzessin in „Robert der Teufel" seltene Triumphe. (C. L.)

**Cornĕtte** (Garder.), eine einfache Kopfbedeckung der Damen, vielfach gestaltet nach der wechselnden Mode. Daher gewöhnlich so v. w. Nachthaube.

**Corno** (Garder.), die Mütze der ehemal. Dogen in Venedig. Sie war hornartig krumm gestaltet, hatte unten eine Krone mit 12 Zacken, deren jede mit einer Perle an der Spitze geziert war und eine gleiche Zierrath befand sich an dem gebogenen Zipfel der Mütze. (B.)

**Coro** (ital.; Mus.), so v. w. Chor.

**Corollārium** (a. Bühne), ein kleiner, oft goldener





oder silberner Kranz, der in Rom den Schausp.n zum Geschenk gemacht wurde; daher auch oft gleichbedeutend mit Douceur, Zulage u. s. w.

**Corōna** (lat.; Requis.), Krone (s. d.). Aus dem Alterthum haben wir hier zu betrachten: a) Die C. castrensis, ein Kranz von grünen Blättern, wohl auch von Gold und gestaltet wie nebeneinanderstehende Pallisaden; sie war der Preis desjenigen, der zuerst in ein feindliches Lager drang oder einen Wall erstürmte. b) Die C. civica (die Bürgerkrone), ein Kranz von Eichenzweigen; die Belohnung für den Bürger, der einem andern in der Schlacht das Leben rettete; doch auch als Belohnung für sonstige Verdienste ertheilt, z. B. dem Cicero für die Unterdrückung der catilinarischen Verschwörung. c) Die C. muralis (Mauerkrone), von Gold und zinnenförmig gezackt; der Preis des Tapfern, der zuerst die Mauer eines belagerten Ortes erstieg. d) Die C. navalis (Schiffskrone), ebenfalls von Gold mit Spitzen von der Form eines Schiffsschnabels, der Preis dessen, der zuerst enterte. e) Die C. provincialis oder donatica, ein goldener Reif mit ringsumlaufenden Strahlen, dem triumphirenden Feldherrn von den Provinzen gesandt. f) Die C. triumphalis, ein Kranz aus wirklichen oder goldenen Lorbeerblättern, oft von riesiger Größe, zu dem die besiegten Städte das Gold liefern mußten. Sie war der Preis des siegreichen und des Triumphes für würdig erachteten Feldherrn; doch trug dieser den Kranz nicht selbst, sondern er wurde von einem Staatssclaven über sein Haupt gehalten. — Ueber die spätere alleg. Bedeutung einzelner, z. B. der Mauer- und Schiffskrone, s. Krone und die eigenen Artikel. (B.)

**Corpulēnz.** Ein großer Uebelstand für diejenigen Fächer, welche bei ihren Darstellern Körperschönheit bedingen. Man pflegt zwar anstrengende Körperbewegung und eine strenge Diät anzuwenden, wenn der Körper Neigung zur C. zeigt, aber alle diese Mittel haben sich bis jetzt als unwirksam erwiesen. Das Schnürleib, enge Kleider, Wahl der Farben beim Costüm u. s. w. können wohl hin und wieder den Schein der C. verringern, nie aber diese selbst bannen. Besonders ist der Gebrauch des Schnürleibes bei anstrengenden Rollen zu bedenken, da es zwar den Unterleib durch Einzwängung schlanker macht, dafür aber die inneren Theile in den Brustkasten hinaufpreßt, die Lunge beengt und jedenfalls der Gesundheit schädlich ist. Die beginnende C. ist dem Schausp. die deutlichste Mahnung bei Zeiten, an ein anderes Fach zu denken, da manche Fächer durch diese besonders unterstützt werden. Fest steht, daß der Körper, welcher Anlage zur C. zeigt, durch kein bekanntes Mittel in seiner Ausbildung aufzuhalten ist. Palliativmittel, z. B., die Hun-

gercur, sind freilich schon angewendet worden, zeigen sich auch für den Augenblick wirksam. Die Natur tritt aber mit der gewohnten Lebensweise auch desto gebieterischer wieder in ihre Rechte. (L. S.)

**Corrāles** (Techn.), Name der kleineren Theater in Spanien, gleichbedeutend mit dem franz. Worte: cour (Hof) oder basse cour. Ehemals hießen alle span. Theater C. und auch jetzt noch ist das Wort im höheren Style gebräuchlich, z. B. Corral del Prencipe für Teatro del Prencipe, die Nationalschaubühne in Madrid. (L. S.)

**Correcturprobe** (Techn.), s. Proben.

**Correpetitēūr** (franz.; Musik), ein Gehülfe des Musikdirectors, der den Sängern in der Oper ihre Stimmen, den Tänzern beim Ballet die Tänze einstudirt, oder sie mit ihnen wiederholt. Vergl. Chor und Proben. (7.)

**Corri** 1) (D. N.), ein in Italien geborener und von Porpora gebildeter Componist, der am Ende des vor. Jahrh. in London lebte, wo 1774 seine Oper Alessandro nell' India mit Beifall gegeben wurde. Weit bekannter ist seine Tochter. 2) (Fanny), geb. zu London am Ende des vor. Jahrh., erhielt ihre erste Bildung vom Vater, wurde später zufällig mit der Catalani bekannt, die sie bewog, mit ihr zu reisen. So concertirte sie denn in Hamburg, Hannover, Frankfurt rc., ohne großen Erfolg; 1821 betrat sie in Straßburg die Bühne und ging von dort nach München, gefiel indessen nur wenig; man bewunderte zwar ihre schöne Contraaltstimme und ihre seltene Geläufigkeit, fand sie aber gar zu kalt und leblos. 1825 ging sie nach Italien, vermählte sich hier mit dem Baritonisten Paltoni und gelangte sehr bald zu einem großen Rufe; nachdem sie an den bedeutendsten Theatern Italiens mit Furore gesungen, ging sie 1827 nach Madrid und dann nach Wien, wo ihre Aufnahme eben so glänzend war. 1828 ging sie abermals nach Italien und wetteiferte dort siegreich mit den trefflichsten Künstlern; dann reiste sie 1830, überall concertirend, durch Deutschland nach London, wo sie aber bald aus der Oeffentlichkeit verschwand. (3.)

**Corridōr,** ein schmaler Gang zwischen mehreren Zimmern, auf welchen jedes derselben einen eigenen Ausgang hat; daher im Theater die Gänge, welche sich um die Logenreihen hinziehen und in welchen sich die Thüren dieser Logen öffnen; die Haupteingänge des C.s führen in den Vorsaal (foyer) und nach dem Ausgange. (B.)

**Corsēt** (franz. auch Corselet, ital. Corschelet, Garder.), 1) so v. w. Schnürbrust (s. d.). 2) Ein leichter Brustharnisch der Fußsoldaten. 3) Ein Damenkleidungsstück, aus einem enganliegenden, weit ausgeschnittenen und mit kurzen Schößen versehenen Mieder bestehend; im Anfang des vor. Jahrh.





allgemeine Tracht. Später fielen die Schöße weg und eine spitze Schneppe vorne trat an ihre Stelle. Im Allgemeinen nennt man die enganliegenden Oberkleidungsstücke der Damen C. (B.)

**Corybänten** (Myth.), dunkle mythische Wesen, als Diener der Cybele oder Rhea dargestellt, bei der spätern Vermischung beider Gottheiten in Eine deren Priester mit einem mystisch-fanatischen Culte. Hauptbestandtheile in der äußern Erscheinung, Gesichts- und Gliederverzerrungen, so wie Erregung eines ungestümen Getöses durch Zusammenschlagen von Waffen, Cymbeln, Tympanen und Kratalen. (F. Tr.)

**Coryphäe** (a. Bühne u. Techn.), griechisches Wort, deutsch Chorführer. 1) Ihre Verrichtung bei den Griechen s. unter Chor. 2) Jetzt diejenigen Choristen, welche sich durch musikalische Kenntnisse, vortheilhafte Figur und Talent zur Darstellung auszeichnen. Sie stehen vor den andern, dienen diesen als Haltpunkt und beleben die Masse durch Bewegungen, in denen sich Theilnahme an der Handlung ausdrückt. Bei besonders glänzenden Aufführungen, großen Opern, Hoffesten, Festspielen pflegen auch wohl bei großen Bühnen Schausp. als C.n gebraucht zu werden, die dem Chore vorspielen, oft ohne selbst mitzusingen. Diesem Dienste kann sich niemand entziehen, wenn nicht besondere Contractspunkte ihn entbinden. (L. S.)

**Cosäque** (Tanzk.), russischer Nationaltanz. Alle Bewegung des C. sind bestimmt, scharf und abgestoßen. Der Körper nähert sich in diesem Tanze mehr als in irgend einem anderen dem Boden und die Knie beugen sich im äußersten Plié (s. d.). Die Arme sind entweder über die Brust verschränkt oder werden in die Hüften gestemmt. Wesentliche Eigenthümlichkeit dieses Tanzes ist auch das Schlagen des Tactes durch starkes Auftreten oder Zusammenschlagen der bespornten Hacken. (H...t.)

**Cosmar** (Alexander), geb. zu Berlin 1806, widmete sich nach vollendeter Ausbildung der Buchhandlung, etablirte ein eigenes Geschäft in Berlin, zog sich aber bald wieder davon zurück; begründete dann ein ziemlich verbreitetes Journal: „der Berliner Modenspiegel" und verfolgte ausschließlich die literarische Laufbahn. C. ist einer der fertigsten und gewandtesten Uebersetzer franz. Bühnenstücke, deren Geist er trefflich zu erhalten weiß, während er die Form der deutschen Bühne anpaßt. Seine Lustspiele: drei Frauen, die Ehrendame, die Liebe im Eckhause, Hummer u. Comp., Onkel und Neffe u. m. a. sind auf allen deutschen Bühnen gern gesehen. (T. N.)

**Cosme** (Techn.). Der Harlekin auf dem span. Theater.

**Costenoble** (Carl Ludwig), geb. 1769 zu Herford in Westphalen, wo sein Vater Prediger war. Nach dem Tode desselben ward er der Erziehung des Oheims, eines Bäckermeisters zu Magdeburg, übergeben, der ihn zu gleichem Handwerk bestimmte. Eine unüberwindliche Neigung zum Theater aber hatte sehr zeitig in ihm Platz gegriffen; sie ward vermehrt, theils durch eine Reise nach Berlin, wo die Darstellungen der Döbbelin'schen Gesellschaft, und namentlich Fleck's, Brückner's, Reinwald's, Scholz's nicht wenig dazu beitrugen, das in ihm lodernde Feuer zu erhalten. Noch mehr angefacht aber ward es bei seiner Zurückkunft nach Magdeburg, durch den Besuch der Wäser'schen Gesellschaft, bei welcher sich geachtete Künstler, wie: Krampe, Leisring, Wothe, Haffner rc. befanden. Auch Opern wurden gegeben, und der Sinn für Musik, der sich schon früh in C. regte, aufs Neue geweckt. Nachdem die Truppe (1786) Magdeburg verlassen, bildete sich ein Privattheater, zu dem man C. ebenfalls zog und wo er bald seine glücklichen Anlagen entwickelte. Uebrigens übte C. das Bäckerhandwerk wirklich praktisch mehrere Jahre als Geselle bei verschiedenen Meistern aus, jedoch immer den leisen Wunsch mit sich herumtragend, je eher je lieber die Bäckerschürze mit Thaliens Fahne zu vertauschen, ja, er faßte den Vorsatz in Gesellschaft zweier Schausp., die nach Amsterdam gingen, zu entweichen, was aber vor der Zeit verrathen, und somit vereitelt ward. 1790 gelang jedoch ein abermaliger Versuch und C. ausgestattet mit einer Baarschaft von 250 Thlrn., die ihm ein Verwandter vorstreckte, kam glücklich in Hamburg an. Das nächste Ziel seiner Reise war Wismar, wo Klos und Butinop als Dirigenten einer neuerrichteten Gesellschaft sich befanden. Hier dachte C. engagirt zu werden, und nach 14tägigem Verweilen debütirte er wirklich unter dem Namen Müller als Peter in Menschenhaß und Reue, und gleich das erste Mal recht sehr ansprach. Die Gesellschaft ging nach Altona, und C. betrat unter seinem wahren Namen in „Henriette, oder: sie ist schon verheirathet," als Bediente Johann, die Bühne; bald darauf spielte er den Hofmarschall Kalb in „Kabale und Liebe" mit allgemeinem Beifall. Als Klos und Butenop sich trennten, folgte C. letzterm nach seiner neuen Entreprise, den Städtchen Gardelegen, Salzwedel, Neuhaldensleben, Zerbst rc.; wegen der Nähe Magdeburgs hatte er hier seinen Pseudonamen Müller wieder angenommen. Die Unternehmung scheiterte aber plötzlich und C. sah sich genöthigt, von der früher erlernten Silhouettirkunst Gebrauch zu machen, was ihm auch anfänglich nicht mißlang, jedoch keinen ausdauernden Erfolg gewährte. Gedrückt von Mangel und Elend, gedachte er seiner trefflichen





Mutter und faßte den Entschluß sich sofort in ihre Arme zu werfen. Zu Magdeburg wieder angelangt, und ausgesöhnt mit der Mutter, wurde beschlossen, sich von nun an ausschließlich dem Studium zu widmen, und er genoß bei dem Musikdirector Zachariä, und später bei Kallenbach Unterricht im Klavierspiel und Generalbaß; des Letzteren Empfänglichkeit für alles Komische und Burleske, gab C. Gelegenheit seine Vis comica vor ihm leuchten zu lassen und der unterdrückte Hang zu öffentlicher Repräsentation brach aufs Neue um so heftiger hervor, als er einen so geneigten, leichtbewegten, und begeisterten Zuschauer und Hörer fand. Umstände brachten C. auch bald wieder auf die Bühne; auf Anrathen des Schausp.s Quandt, welcher in Baireuth die Theaterunternehmung von Weber abnahm, ging C. nach Baireuth; Quandt fand in Baireuth schlechte Rechnung und C., der eine liebenswürdige Gattin (Tochter des Kammermusikus Steinhäuser) gefunden, ging nach Nürnberg und ließ sich bei der Mihul'schen Truppe engagiren, wo er bis Anfang 1796 blieb, dann aber wieder nach Magdeburg ging. 1798 vertauschte er diese Bühne mit der Altonaer, bis er 1800 in Hamburg einen festen Ruhepunkt fand, der ihn bis 1818 ununterbrochen fesselte, und wo er mehrere Jahre zugleich Mitglied des Theaterausschusses war. 1818 endlich folgte er einem Rufe als k. k. Hofschausp. nach Wien, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Dieser überraschte ihn auf der Rückreise von einem Gastspiele in Hamburg, zu Prag 1837 als Regisseur des wiener Hoftheaters, in den gesegnetsten äußeren Lebensverhältnissen, allgemein bedauert als Künstler, wie als Mensch. C. gehörte der sogenannten guten Schule an, deren Tendenz keine andere, als unverfälschte, ächte Menschendarstellung von jeher gewesen. Seine Muster waren vorzüglich Schröder und Iffland, wie er selbst bekannte. Die ihm angeborene Vis comica bildete er im edelsten Sinne des Wortes bis zu ihrem Höhepunkte aus, ohne je den in Fehler des Outrirens oder der Gemeinheit zu verfallen. Zu seinen Lieblings- und Hauptrollen gehörten in der frühesten Periode: Peter in Menschenhaß und Reue, Baldrian Klau im argwöhnischen Liebhaber, der Hausmeister im Sonntagskinde 2c.; in späteren Jahren: Molière's Geiziger, Schewa im Juden, Shylok, Stuhlbein in den Pagenstreichen, Berg im gutherzigen Alten, Johnson in Garrick in Bristol u. s. w. Einige Almanache dram. Spiele von C. enthalten kleine komische Bühnenstücke, die zum Theil noch jetzt auf unserm Repertoir sich befinden, und gern gesehen werden. Der 3. Jahrg. von Lewalds werthvoller „Theaterrevue" gibt uns den Anfang der von C. selbst niedergeschriebenen Denkwürdigkeiten seines Lebens, deren Fortsetzung sehr zu wünschen wäre. (Z. F.)

**Costüm** (Garder. u. Techn.), eigentlich das Zeitübliche, nennt man alle äußeren Hülfsmittel, welche ein dram. Gedicht in seinem gegebenen Verhältniß zu Zeitalter, Nationalität und Charakteristik anschaulich macht. 1) (Historisch). Das griech. und röm. Theater bediente sich in dem C. der Darstellenden, nur der zur Zeit gebräuchlichen Kleidungsstücke und suchte nur das Uebernatürliche, als Eumeniden, Furien u. s. w. durch phantastisches Hinzufügen ungewöhnlicher Formen und Farben zu versinnlichen; doch gehören die Masken (s. d.) nicht eigentlich in den Bereich des C.s und sind als hierher gehörig nachzulesen. Mit dem Wiedererwachen der dram. Kunst im Mittelalter scheint die Wahl eines phantastischen C.s, das in seiner bunten Zusammensetzung in keine Zeit und zu keinem Volke paßt, die strenge Scheidewand andeuten zu sollen, die das Bühnenspiel vom Leben schied. Daher die ital. und altfranz. Charaktermasken des **Arlechino**, **Brighello**, **Pantalone**, **Gros Guillaume**, **Guillot**, **Gorgu** u. s. w. In den Mysterien und Moralitäten (s. d.) strebte man besonders nach allegorischer Kleidung und vorzüglich in den **Autos sacramentales** der span. Bühne zeigt sich die höchste Blüthe des allegorischen C.s aber auch die tollste Abirrung von Wahrheit und Richtigkeit. Lange dauerte es, ehe auf dem Theater das C. als ein nothwendiges und wirksames Hülfsmittel erkannt und beachtet wurde. Molière that zwar Einiges, um seine Bühne der Wahrheit im C. näher zu bringen; aber auch er konnte die Neigung der Zeit nicht besiegen, durch phantastische Kleidung der Schausp. der Satyre und scharfen Sittengeißel der Molière'schen Stücke wenigstens den offenkundigen Zweck der Schilderung zeitgemäßer Zustände zu rauben. Fremde Völker und vergangene Zeit suchte man annähernd durch einzelne Kleidungsstücke anzudeuten; nirgends aber findet sich eine Spur von genauer Forschung oder dem Willen, wahr und richtig zu sein. Mlle. Favart wagte es, 1756 zuerst eine Bäuerin ohne Atlaskleid, weiße Handschuhe, Frisur und rothe Absätze unter den zierlichen Schuhen zu spielen und sie kann eigentlich als die erste genannt werden, die dem C. seine richtige Haltung verschaffte. Garrick spielte den Hamlet und Macbeth in einem gallonirten schwarzen Sammetkleide; Baron die Helden des Alterthums in Allongenperrücke, kurzen Beinkleidern, seidnen Schuhen und kostbaren Schuhschnallen. Wo sich Allegorie im C. anwenden ließ, geschah es; die Nacht erschien in einem schwarzen Kleide mit den Zahlen der Nachtstunden im Saum, Fledermausflügeln und Sternenkranz; die Welt mit einer Landkarte, — ein Fluß mit Muscheln, Wassergewächsen und Fischen beladen; — der Puder und die Frisur der Zeit mit Haarbeutel oder Zopf galt für alle Zeiten und Völker, ja die Mexicanerin





wagte es nicht anders als mit einem gepuderten Kopfe zu erscheinen. Talma war es, der bei dem franz. Theater zuerst ein durchaus richtiges C. einführte und so den Grund zu Dem legte, was einst das C. auf der Bühne überhaupt sein wird und hier und da schon in einzelnen Richtungen ist. Daß er in seinem Reformationseifer zu weit ging und einst sogar mit nackten Armen, nackter Brust und nackten Schenkeln den Brutus darstellte, war eine Verirrung, die nur sein Streben, nicht sein besseres Erkennen verschuldet. Der von ihm gegebene Impuls trug aber die besten Früchte und man fing an, dem C. die entschiedenste Beachtung zuzuwenden. In Deutschland entwickelte sich der Gebrauch des C.s nach franz. Einfluß und obgleich man hin und wieder Anfänge bemerkt, so war es doch der Graf Brühl, welcher das historisch richtige C. zuerst von einem wissenschaftlichen Standpunkte auffaßte und die berliner Bühne in dieser Hinsicht zur Musteranstalt erhob. Im bürgerlichen, zeitgemäßen und charakteristischen C. hatten Brockmann, Schröder und Iffland vor ihm gewirkt; aber bis zur historischen Wahrheit führte es nur Brühl. Seine Erklärungen der C.e des berliner Theaters zeigen, wie genau und streng er forschte und zur Besserung führen wollte; nur mußte er oft zu weit gehen, da es galt, ein althergebrachtes Uebel auszurotten und das Gewohnte umzustoßen. In seinem Eifer für Wahrheit und Richtigkeit beachtete er zu wenig die unabweisbaren Bedingungen der Schönheit und eine gewisse Schwerfälligkeit und Kälte der Form macht sich fast durchgehends in den erwähnten C.en bemerkbar. Der jugendliche Liebhaber mußte das Unkleidendste, ja jeder schönen Form überhaupt Wiederstrebende tragen und eine Idealisirung des C.s wurde so unmöglich. Indessen hat er das Wichtigste gethan; denn der Anstoß ist gegeben, auf dem fortgebaut werden kann, und fortgebaut werden wird. Das Ausgezeichnetste in dieser Beziehung hat Dupenchel, in seinem Verhältniß als früherer Costümier der großen franz. Oper geleistet. In seinen C.en vereint sich streng historische Treue mit schöner Form und den Ansprüchen der Beleuchtung, der Farbenzusammenstellung und der Kleidsamkeit. Ueberhaupt geschieht gegenwärtig in Paris das Meiste und Gelungenste für das C. und die großen deutschen Theater, nach diesen aber wieder die kleineren, folgen den von dort kommenden Mustern, namentlich für die Oper. Kaum 50 Jahre sind es her, wo in Deutschland ein schwarzseidenes kurzes Beinkleid das einzig nöthige C.=Stück war, in welchem ohne Unterschied Alles gespielt wurde. Jetzt aber ist das C.geräth bei einer bedeutenden Bühne ein wichtiger Zweig des ganzen Bühnengeschäfts und die Verwaltung desselben mit manchen Schwierigkeiten verknüpft (s. Garderobe).

2) (Technisch). Die Angabe des zu wählenden C.s gehört zu den Obliegenheiten des Regisseurs, der, wenn ein Costumier oder unterrichteter Garderobenbeamter vorhanden, diesem im Allgemeinen Zeit, Oertlichkeit und charakteristische Bedingung des zu gebenden Stückes angibt und dann dessen Vorschläge prüft. Jeder Schausp. wendet sich mit seinen Wünschen zunächst an den Regisseur, der zu beurtheilen hat, ob sie zum Ganzen der beabsichtigten äußeren Erscheinung passen. Es ist daher gut und fast unentbehrlich, wenn der Regisseur auf der Leseprobe entweder das Zeitalter, die Tracht, die Besonderheiten in Schnitt und Farbe im Allgemeinen angibt, oder C.bilder vorzeigt, die dem Ganzen zur Basis dienen sollen, ohne den einzelnen Darstellern für ihre Rollen dadurch schon bestimmte Vorschriften geben zu wollen. Nur so kann es vermieden werden, daß die Darsteller, deren Phantasie ihnen beim Studium der Rolle unwillkührlich das Bild eines gewünschten C.s vorführt, mit unpassenden Ansprüchen hervortreten. Sind C.e neu anzufertigen, so bemühe man sich so früh als möglich um die nöthige Bewilligung der Mittel, um kurz vor der Aufführung oder während der Proben keiner unangenehmen Enttäuschung ausgesetzt zu sein. Hält der Schausp. sich im Allgemeinen an die Vorschrift für das Ganze, so kann man ihm kleidsameren Schnitt, vortheilhafte Farbe und Verzierungen nachsehen; nur wache der Regisseur über unangemessenes Tragen von Orden, Ketten, Schmuck, Federn, Rüstungen u. s. w., die sich nicht in der Aufgabe motivirt finden und nur der Kleidsamkeit wegen gewählt werden. Gut ist es, wenn die Garderobengehülfen angewiesen sind, nichts dergleichen ohne Erlaubniß des Regisseurs verabfolgen zu lassen. Bei kleineren Bühnen läßt das beschränkte Vermögen freilich wenig Wahl und von Angabe oder Gleichmäßigkeit des C.s kann nicht die Rede sein; um so mehr, wenn die Darsteller aus eigenen Mitteln das Fehlende ergänzen. Man sieht daher oft einzelne gute C.e, aber nie ein ganzes costümrichtiges Bühnenbild; was auch auf größeren Theatern noch immer zu den Seltenheiten gehört. Bei der Wahl des C.s hat der Darsteller zunächst auf das Zeit- und Ortgemäße zu sehen und in dieser Hinsicht dem Ganzen oder der Vorschrift sich unbedingt anzuschließen; dann beachte er das Charakteristische und das Specielle der ihm gewordenen Aufgabe. Auch das historisch Genaue hat seine Grenzen, und wollte eine Hauptrolle sich in Schnitt und Tracht so costümiren, wie es allerdings richtig und gut wäre, aber die Mittel der Bühne nicht ausreichen das ganze Personal wenigstens annähernd auszustatten, so ist dies ein Fehler und läßt das Einzelne auf Kosten des Ganzen hervortreten. Bei der Wahl der Farben und Verzierungen bespreche man sich mit den Mitdarstellern,





um nicht das Gleiche zu wählen; was besonders für Frauen gilt, die überhaupt beschränkter in Schnitt und Farbe sind. Sehr zu beachten ist, daß man keine neugefertigten Kleider für Charaktere wählt, denen Bequemlichkeit, Geiz, Alter ꝛc. Bedingung ist. Ein neues C. ist immer steif, schmiegt sich nicht dem Körper an, und widerspricht eben dadurch der Wahrheit, wenn es unter den erwähnten Bedingungen gewählt wird. Vor allen Dingen sehe man darauf, daß neuangefertigte C.e wenigstens einen Tag vor der Aufführung vollendet sind — so daß man am Tage selbst, oder während des Ankleidens zu einer neuen Rolle nicht Ursache zu Unzufriedenheit und Aerger hat. — Vor jeder neuen Vorstellung soll sich der Regisseur entweder in den Garderoben oder im Conversationszimmer überzeugen, ob seine Vorschriften befolgt und weder zu viel noch zu wenig geschehen, weil dann noch Abänderungen möglich sind. Die Form der Bärte und die Haartracht ist ebenfalls C.vorschrift und muß der Friseur angewiesen werden, nur das vom Regisseur Bestimmte zu verabfolgen, oder anzufertigen. Besonders gilt dies für Nebenrollen und Chor. 3) (Quellenstudium.) So groß auch die Zahl der vorhandenen Werke über das C. ist, so fehlt es doch bis jetzt an einem solchen, welches dem Schausp. in übersichtlicher Zusammenstellung das Richtige bieten könnte. Fehlt es aber schon an einem solchen, so ist dies noch vielmehr für jede einzelne specielle Aufgabe der Fall, wie sie sonst jede neue Erscheinung bietet. Ein solches Werk dürfte auch, wenn es wirklich vollständig und umfassend sein soll, noch lange erwartet werden. Dem Schausp. bleibt also nichts übrig, als sich zunächst aus dem Vorhandenen Rath zu erholen. In dieser Hinsicht unterscheide man die wissenschaftlichen Werke, welche das C. ohne bestimmte Anwendung besprechen, von den schon für das Theater berechneten. Unter den letzteren nennen wir: 1) Die seit dem Jahre 1813 bis jetzt fortlaufend erschienenen C. der pariser Theater. Paris bei Martinet, jetzt schon 1316 Blatt. 8., colorirt. Sie enthalten namentlich seit 1830 in regelmäßiger Folge jedes C. von Bedeutung und bekunden besonders in den letzten Jahren den Einfluß Dupenchels 2) Recueil des Costumes de toutes les ouvrages dramatiqnes, von dem ehem. Schausp. Vincenti von 1820—30, 37 Lief., circa 355 Blatt. 3) Gallérie théâtrale, ou Collection des Portraits en pied des principaux acteurs de Paris chez Bance, von 1818 bis jetzt. Ein sehr kostbares, auch in biographischer Rücksicht werthvolles Werk. Wird fortgesetzt. 4) Costumes de théâtre de 1600 à 1830, von Lecomte. Paris bei Delpèche. 108 Bl. Geschichtliche Entwicklung des Theater.=C.s 5) Portrait der pariser Schausp., in Steindrücken, von Colin, 70 Blatt. Paris bei Noel. Ausgezeichnet schönes und beachtungswerthes

Werk. 6) British theatrical Gallery. London 1825, ein dem franz. Galerie théatrale ähnliches engl. Werk. 7) Raccolta di Figurini ad uso dei teatri, giusta il costume di tutti i tempi e tutte le nazioni. Mailand 1822, bei Stucchi. 8) Costumes et Annales des grands Théâtres de Paris, von 1786—1791. Paris 8 Bde. 9) C. des k. k. Hoftheaters in Wien, illum. Kupfer, 1812 u. 13. 10) Die Theater=C.e des berl. Theaters von 1789—1813 unter Iffland, von 1816—1823 unter Brühl. Berlin bei L. Wittich, sollen gegenwärtig von C. Lange fortgesetzt erscheinen. 11) C. des münchner Theaters. 24 Blatt. 1818. München in der lithographischen Anstalt der Feiertagsschule. 12) Danske Theater Costumer, von Christ. Bruun. Kopenhagen 1826. Dann die Beilagen der wiener Theaterzeitung, die Lithographien der pariser Zeitschrift: le monde dramatique. Die Titelblätter der meisten neuen Stücke der Pariser und Londoner Theater u. s. w. Zu den wissenschaftlichen Hülfswerken gehören. 1) C. der ältesten Völker, von Dandré=Bardon, deutsch, von Becker. 1776. 2) Traité des costumes, von Lenz. Dresden 1784. 3) Spalart's Versuch über das C. der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeiten, herausgegeben von Albrecht. Wien 1796—1799. 3 Bde. 4) Recueils des costumes antiques, von Rocheggiani und Willemin. Paris 1804. 5) Alte und neue C.e, von Gironi. 1819. 6) Darstellung des ägyptisch=röm. und griech. C.s aus dem Engl., von Michaelis. Leipzig 1815. 7) Die geistlichen und weltlichen Ritterorden, von Schwan. 8) Costumes civils actuels de tous les peuples connus, von A. Sauveur. 9) Collection of Costumes. London seit 1800. Die großen C.werke von Le Comte, Hebé und La Roche, das Waffen= und Rüstungenwerk von Meyrink, deutsch, durch Finke in Berlin. Der Montfacon, die große Zahl archäologischer Kupferwerke, Chroniken, besonders für das 16. und 17. Jahrh., Abbildung von Krönungen, Turnieren, Hoffesten, Maskeraden, Reisebeschreibungen, Trachtenbücher, Sammlungen von Volks=C.en, die fast aus allen Ländern und in allen Sprachen vorhanden sind; s. auch zur Vervollständigung dieses Art.: Garderobe, Trachten, Umzüge, Verkleidungen, so wie alle einzelnen Rollenfächer. (L. S.)

**Costüm-Stücke** (Techn.), Stücke, die nicht in moderner Bekleidung gegeben werden und demnach in der Darstellung die Veranschaulichung einer fernen Zeit oder einer fremden Nationalität erheischen. (L.)

**Cothūrn** (Garder. u. Techn., franz. Brodequin, engl. Buskin), Fußbekleidung der griech. und röm. Schausp. in der Tragödie. Sie bestand aus gewöhnlichen Sandalen, die bis zum Knie gingen, aber sehr dicke Sohlen, oft bis zur Dicke von einem halben bis dreiviertel Fuß hatten. Der Gang war





daher schwerfällig und konnte nur langsam sein. Hauptsächlich diente der C. dazu, die Figuren der Schausp. in dem ungeheuren Raume der antiken Theater groß erscheinen zu lassen. In der neuern Theaterwelt pflegt man von einem Schausp., der gespreizt und mit Haupt- und Staatsactionen spielt, zu sagen: Er spielt auf dem Cothurn. Gegensatz des Cothurn ist Soccus. Vgl. alte Bühne und Tragödie. (L.)

**Cotillon** (Tanzk.), ein Gesellschaftstanz, der besonders in Deutschland sehr beliebt ist. Die Paare — füglich nicht weniger als 8 — treten in einen Kreis und beginnen den Tanz mit einer großen Ronde, worauf eine beliebige Quadrillentour folgt. Der größte Reiz dieses Tanzes liegt in der Freiheit, die er den Damen gewährt und den gespannten Erwartungen, die er bei den Herren erregt; die Touren sind nämlich meist so, daß die Damen einen oder 2 Herren zum Tanze wählen. Die Angabe der Touren, so wie die Erfindung neuer, ist Sache des Vortänzers; die übrigen Paare tanzen stets die Touren der Vortanzenden nach, und ist eine Tour vollendet, so wird von allen einmal herumgewalzt. — Auch die Musik zu diesem Tanze heißt C. (7.)

**Cotta** (Pietro, Theatername Celio), geb. zu Rom, der größte ital. Schausp. des 17. Jahrh., er war dem Kaufmannsstande bestimmt, widmete sich aber schon früh dem Theater und hatte an Calderoni und dessen Gattin tüchtige Lehrer und Freunde. Seine Körperschönheit und seine wohlklingende Stimme schienen ihn ausschließend für das Fach der Liebhaber zu bestimmen, doch spielte er auch Heldenrollen mit großem Beifall. In Bologna war er der erste, der die Tragödien Racine's und Corneille's auf einem ital. Theater in gelungenen Uebersetzungen darzustellen wagte, und die verjährten spanisch-heroisch-komischen Stücke dermaßen verdrängte, daß eine völlige Geschmacksrevolution die Folge war. Er starb 1713 in Venedig. (L.)

**Coulisse** (Dec. Wes.), Schiebewand, Flügel. Diejenigen Theile der Decorationen, welche zu beiden Seiten der Bühne aufgestellt sind. Erst seit 1532 kennt man die C., welche der Baumeister Serlio in Vicenza zuerst anbrachte; indessen dauerte es doch bis zum Anfange des vor. Jahrh., ehe sie ganz allgemein wurden. Früher waren die Seiten mit Vorhängen bedeckt, wovon die Sitte noch herrührt, die erste C. zunächst dem Vorhange mit Drapperien zu bemalen und nur die hintere Decoration wurde verändert, ja auch diese kaum und in den ersten Anfängen geregelter Bühnenspiele wurde durch kleine Tafeln mit verschiedenen Inschriften, als: „Palast des Königs," „ein Wald," „Gefängniß," die Decoration nur angedeutet, der Phantasie des Zuschauers es aber überlassen, sich das Fehlende hinzuzudenken. Mannigfach war die Form

der C.n, ehe sich die jetzt gebräuchliche festgestellt. Man hatte hohe dreiseitige Gerüste, die sich auf einer Kurbel in der Mitte drehten und während die eine Seite dem Publikum sichtbar war, dazu dienten, die C. der nächsten Verwandlung auf der zweiten und dritten Seite zu befestigen. Dann brauchte man geschlossene Wände, aus denen die sogenannten Panoramatheater entsprangen; später bloße Leinwandstreifen, die nicht durch Rahmen aufgesteift von oben bewegt wurden, bis die jetzige Form die allgemeine geworden ist. Sie ist in so fern bis jetzt die beste, als sie die größte Raumersparniß und Leichtigkeit bei der Verwandlung bietet, ohne deßwegen allen Anforderungen zu entsprechen und gerade dieser Zweig des Decorationswesens ist noch großer Verbesserungen fähig. Um die C.n befestigen und bewegen zu können, sind sogenannte Ständer und C.n-Wagen (chaises franz.) auf den Seiten der Bühne angebracht. Die Ständer stehen fest, reichen bis auf den Boden der Unter-Maschinerie und dienen dazu, die Beleuchtungsbreter, so wie eine Leiter anzubringen, an welcher man bis zur Ober-Maschinerie hinaufsteigen kann. Hin und wieder sind die Ständer aber ebenfalls beweglich und die Leitern reichen nur bis zu den Soffitten (s. d.). Vor den Ständern befinden sich nun mindestens 4, höchstens 6 Einschnitte (Canäle) in dem Fußboden der Bühne, die wenigstens doppelt so lang sind, als die größte Breite einer gemalten C. beträgt. In diesen Canälen bewegt sich ein starkes Holzgestell auf Rädern, die in der Unter-Maschinerie angebracht sind, und nimmt in starke eiserne Haken dicht über dem Fußboden der Scene die gemalten und auf einen Holzrahmen befestigten C.n (Flügel) auf, so daß durch das Vor- und Zurückschieben der C.n-Wagen die Deration verändert werden kann. Die zu einer Decoration gehörigen Flügel werden sämmtlich auf die correspondirenden Wagen der C.n befestigt, so daß z. B. Nr. 1 in allen C.n Gefängniß, Nr. 2 in allen Zimmer u. s. f. ist. Verwandelt werden die C.n entweder durch Vor- und Zurückschieben jeder einzelnen oder aller zusammen, vermittelst einer Trommel (Windezeug) in der Untermaschinerie. Diese Trommel nimmt die ganze Seite der Bühne unter dem Podium ein und kann, wenn sämmtliche C.n-Wagen durch Taue an ihr befestigt sind, durch mehrmaliges Umdrehen alle C.n einer Seite gleichmäßig verwandeln. Fast jedes Theater hat diese Vorrichtung, aber selten nur wird sie angewendet und man zieht es vor, durch Arbeiter jede einzelne C. vor- oder zurückschieben zu lassen. Je breiter die C. ist, je weiter kann auch der Zwischenraum zwischen ihnen sein und die engl. Bühnen gehen hierin am weitesten. Die erste C. des Drury-lane-Theaters hat einen Zwischenraum von 12 Fuß. Jeden-

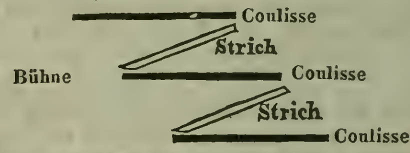




falls muß der Raum zwischen dem Ständer einer C. bis zu dem ersten Wagen der darauf folgenden so breit sein, daß alle Meubles und größere Requisiten bequem durchgetragen werden können. Das Aufstellen und Befestigen der Flügel an die Wagen geschieht gewöhnlich früh Morgens; hat ein Stück indessen mehr Verwandlungen als Wagen vorhanden sind, so muß man die Zwischenacte mit zu Hülfe nehmen. Hin und wieder findet man schräg aufgestellte C.n, so daß die nach der Bühne gekehrte Seite sich nach der Hintergardine neigt, indessen hat diese Aufstellung manche Uebelstände, unter denen die Verengung des Raumes der bedeutendste ist. Was die Malerei der C.n betrifft, so muß diese wie bei allen architectonischen Decorationen perspectivisch sein. Jn Zimmern Thüren oder Fenster auf den C. anzubringen, ist nicht rathsam, da durch die meist, dessenungeachtet nothwendigen practicablen Thüren und Fenster ein Mißverhältniß entsteht. Auch Meubles scheinen unpassend. Dagegen sollten einzelne Häuser nie an Wald- oder Baum-C.n angelehnt werden, sondern immer in der Malerei nur die Fortsetzung der C. sein. Beim Aufstellen der Flügel hat der Decorateur darauf zu sehen, daß jeder einzelne in richtigem Verhältniß zu den übrigen und besonders zur Hintergardine steht; denn, weicht er nur 1 Zoll breit von der geraden Linie ab, so ist in Sälen, Zimmern, Hallen, überhaupt allen Baulichkeiten das richtige Verhältniß gestört. Bei Panoramatheatern werden die C.n-Wände beim Verwandeln entweder hinter das breite Proscenium geschoben, oder jede einzelne C. dreht sich auf einem Pivot und kehrt ihre ganze Fläche der Bühne zu. Diese letztere Art dürfte mit der Zeit unstreitig die allgemeine werden und verbindet die Vorzüge der geschlossenen Bühnen mit der Beweglichkeit der jetzigen C.n. Hinter denselben wird viel Raum gewonnen, den man jetzt nicht hat und alle jene Uebelstände, die jetzt hindernd auf die Darstellung einwirken, (s. hinter den C.n) werden vermieden. Die Wagen bestehen zu diesem Zwecke nicht aus Gestellen, sondern aus einem einem einzigen starken Balken, an welchem der Flügel so befestigt wird, daß er seine ganze Höhe in der Mitte durchschneidet. Jn der Unter-Maschinerie dreht sich dieser Balken auf einem eisernen Zapfen. Schiebt man den Wagen bis zum äußersten Ende des Canals nach der Bühne, so kann ein dahinter angestellter Arbeiter den Flügel leicht herumdrehen und so gleichzeitig mit den andern Flügeln die Bühne schließen. Thüren und Fenster sind in diesen C.n so angebracht, daß auf jeder eine Hälfte sich befindet und beim Herumdrehen die ganze Thür oder das Fenster sich erst zusammenfügt. Bei Wald, Garten, Straße u. s. w. bleiben die C.n in ihrer jetzigen Stellung ohne herumgedreht zu werden und

nur wo geschlossene Räume dargestellt werden sollen, wird das Herumdrehen angewendet. (L. S.)

**Coulissen, hinter den** (Dec. Wes.), nennt man den ganzen Raum zu beiden Seiten der Bühne, hinter den aufgestellten Decorationsflügeln. Eingeengt von Decorationsgegenständen, dem Ameublement, das bei der Vorstellung gebraucht wird, den Requisiten, Arbeitern, Comparsen, Dienerschaft, hat das darstellende Personal oft kaum Platz, sich zu bewegen. Hier sind fast bei allen Bühnen große Uebelstände abzuschaffen. Zunächst der Raum zwischen den C.n. Hier häufen sich Arbeiter, die Bedienung der Schausp., Statisten, um von der Seite auf die Bühne sehen zu können, so daß die auf- und abtretenden Personen gehindert werden, das Publikum aber nicht selten einen neugierigen Kopf störend auf der Bühne erscheinen sieht. Den Raum ganz frei zu halten ist unmöglich, denn Arbeiter für Verwandlung und Beleuchtung, Statisten zum Auf- und Abtragen der Meubles, müssen dort bereit stehen; aber um das Vordrängen zu vermeiden, lasse man durch einen dicken weißen Strich auf dem Fußboden, der schräg von dem vordern Ende der einen, bis zu dem hintern Ende der darauf folgenden C. reicht, die Grenze bezeichnen, bis zu welcher die dort stehenden Personen vorgehen können, z. B.:




Ferner halte man darauf, daß die Comparsen so lange als möglich in den Garderoben bleiben, auch gleich nach ihrer Anwesenheit auf der Bühne wieder dahin zurückgeführt werden, oder in einer festen Stellung geordnet hinter der Decoration unter Aufsicht bleiben. Der Dienerschaft, den Schneidern, Friseuren u. s. w., weise man wo möglich einen bestimmten Platz zum Zusehen an und halte besonders darauf, daß der enge Raum h. d. C.n nicht dazu benutzt werde, Decorations-Vorräthe auf einander geschichtet, aufzubewahren. Dieser Mißbrauch ist in dem Artikel „Brand der Theater" ausführlicher besprochen. Ungemein störend ist es für die Darsteller zwischen den C.n Leute stehen zu sehen, die sprechen, essen, wohl gar Strümpfe stricken, lesen u. s. w. (L. S.)

**Coulissenreisser** (Techn.), in der Theatersprache ein Schausp., der durch Brüllen und Rasen den Beifall der untersten Zuschauerklasse zu erringen sucht.

**Coulon** (Jean François), geb. in Deutschland 1764,





starb als erster Professor der höheren Tanzkunst bei der großen Oper in Paris. Ihm verdanken Duport, Albert, Taglioni, Anatole, Henry, Gosselin, Rosier, Lemière, Hoguet und viele andere ihre ganze Ausbildung, mehrere hundert weniger berühmte Tänzer nicht gerechnet. Er war 20 Jahre lang der berühmteste Tanzlehrer Europa's und seit seinem Tode sind wenige wahrhaft gute Tänzer aus der pariser Schule hervorgegangen. Seinen Schülern war er ein zweiter Vater und aufrichtiger Freund. Einer seiner Söhne ist erster Tänzer abwechselnd in Paris und London. Ein anderer Tanzlehrer am holländischen Hofe. (H...t.)

**Coup de Théâtre** (Techn.), Theater-Coup nennt man jede plötzliche unvermuthete Veränderung, die der Zuschauer aus dem Vorhergegangenen nicht vorhersehen konnte und die auf überraschende Weise die Situation, oder die Denkungsart einer handelnden Person verwandelt. Im mißbilligenden Sinne gebraucht man das Wort, wenn die plötzliche Veränderung zwar überrascht und selbst ergreift, aber bei ruhiger Prüfung nicht aus der Natur der Charaktere oder der Situation hervorgegangen zu sein scheint. Wenn Cortez im Augenblick der ausbrechenden Verschwörung plötzlich ausruft: „Ich bleibe hier," so ist dies ein T. C. im edleren Sinne des Wortes; denn seine Wirkung gibt augenblicklich der Situation eine andere Gestalt, die indessen in den Charakteren ihre vollständige Begründung findet. Findet sich aber in der höchsten Bedrängniß ein Onkel mit einigen Millionen, wodurch alle Hindernisse gehoben werden, so ist dies ein T. C. der gewöhnlichsten Gattung. Als Eigenthümlichkeit der dram. Dichtung überhaupt, die rasche Entwicklung des langsam geschürzten Knotens möglichst überraschend eintreten zu lassen, ist der T. C. ein wesentlich nothwendiges Mittel für die Wirkung auf den Zuschauer. Bringt das Spiel des Schausp.s unmotivirt durch die Dichtung einen T. C. hervor, so ist ein solcher fast immer tadelnswerth. Dazu kann man jene rhetorischen Kunststückchen des Fallenlassens und des Erhebens der Stimme, wo es nicht nöthig, des Hinstürzens auf den Boden nach langen Tiraden, die überlangen Pausen u. s. w. rechnen, deren sich die sogenannten Routiniers so gern bedienen. (L. S.)

**Coupé** (Tanzschritt). Alle C.s werden nur auf einem Fuße gemacht, die demi-c.s aber auf beiden. Es gibt C. oben, unten, rechts, vorne, hinten und doppelt. Jedes Menuett z. B. beginnt mit einem demi-c. (H...t.)

**Couplet** (Musik), die franz. Prosodie einer Strophe in der heitern, sangbaren Dichtung. Das Vaudeville besteht vorzugsweise aus C.s, deren besondere Eigenthümlichkeit es ist, in dem letzten oder den beiden letzten Versen die Pointe

zu enthalten. Die Wiederholung dieser Schlußweise bildet den Refrain, der entweder von dem Singenden selbst, oder von denen wiederholt wird, die auf der Scene anwesend sind. Der Vortrag der C.s ist in Frankreich ganz eigener Art: Da jedem Schausp. ohne Unterschied, die Aufgabe wird, das C. zu singen, so helfen sich die Stimmlosen durch cadencirtes Sprechen, während das Orchester die Melodie spielt. Dies nennt die franz. Theatersprache tailler le c. Wird die Pointe stark hervorgehoben, was besonders in patriotischen oder pathetischen Vauvilles (s. Comédie vaudeville) der Fall ist, so heißt dies lancer le c. In Deutschland würde das Publikum das Singen eines C.s ohne alle Stimme nicht ertragen, und dies ist der Grund, warum das Vaudeville sich nie heimisch auf der deutschen Bühne fühlen wird. (L. S.)

**Courante** (Tanzk.) Ein altfranz. Tanz, der zuerst am Hofe Ludwigs XIV. bekannt geworden und sich gewöhnlich dem Branle (s. d.) anschloß. Die Bewegung dieses Tanzes war ernst, gehalten und geschmeidig. Noch jetzt hat sich die Erinnerung an die C. in der Benennung einiger Tanzschritte erhalten, die man mit dem Namen tems de c. bezeichnet. (H...t.)

**Courierpeitsche** (Requis.), eine sehr lange, breite, geflochtene Peitsche mit ganz kurzem Stiele; sie ist eben so wie die

**Courierstiefel** (Garder.), große, unförmliche, dickausgefüllte und einem Fasse fast ähnliche Stiefeln, gänzlich veraltet; nur in den ältesten Lustspielen kommen diese Gegenstände noch vor. (B.)

**Couronne de la reine** (Garder.), eine altmodische Kopfbedeckung für Damen vornehmen Standes; die Form war ein Mittelding zwischen Krone und Turban. Sie wurde aus rothen Krepp- und weißen Atlasstreifen zusammen gesetzt, an der Seite mit Bandschleifen oder Federn geziert und ganz oben war ein Schleier daran befestigt, der hinten herabwallte. (B.)

**Courtine** (Techn.), provinzielle Benennung des Vorhanges oder der hintern Decoration.

**Courtisan** (Theaterw.). Als die Neuberin 1740 den deutschen Hanswurst begraben hatte, verkroch er sich in die Maske des C., Bernardon u. s. w. Mit verändertem Namen und Pritsche blieb er dennoch, was er früher war und die niedrigen Späße und Gemeinheiten nahmen nicht ab. Schuch und Elendsohn waren zu ihrer Zeit berühmte C.s Vergl. Hanswurst und Neuberin. (L. S.)

**Courtoisie** (franz.), ein feines, höfliches Benehmen, früher besonders das ritterliche Benehmen gegen die Damen.

**Cousser** (Joh. Sigismund), geb. zu Preßburg 1657,





erhielt seine erste Bildung von seinem Vater, der als Cantor und Componist nicht unbekannt war, führte dann ein Wanderleben, wobei er an mehreren Höfen als Capellmeister fungirte; 1693—1697 war er als solcher in Hamburg und brachte hier die Opern: Erindo, Porus, Pyramus u. Thisbe, Scipio Africanus u. Jason auf die Bühne, die auch auf andern deutschen Theatern großen Beifall fanden. Später ging C. nach England und Irland, wo er auch 1727 als k. Capellmeister starb. (3.)

**Couty** (Tanzk.). Alter franz. Tanz, den Pécourt (s. d.) erfunden.

**Covent-Garden** (Royal Theater), eines der beiden großen Theater in London (s. d.).

**Cowley,** 1) (spr. Kulä, Abraham), geb. 1618, machte schon im 10. Jahre poet. Versuche und schrieb noch vor seinen Universitätsjahren ein Lustspiel: Das Liebesräthsel. Als eifriger Royalist ward er von Cromwell vertrieben, ging nach Frankreich, kam später wieder nach England, wo aber seine dem Könige geleisteten Dienste von diesem nicht gebührend belohnt wurden. Er starb 1667. C. schrieb vortreffliche Elegien, Balladen und Oden und wird deßhalb in seiner Grabschrift der engl. Pindar, Flaccus und Maro genannt. 2) (Anna), geb. 1743 zu Tiverton in der Grafschaft Devonshire, erhielt zwar eine treffliche Erziehung, ließ aber in ihrer Jugend niemals dichterische Fähigkeiten vermuthen. Schon 33 Jahre alt und verheirathet, ward sie von der Vorstellung eines beifällig aufgenommenen Stückes so hingerissen, daß sie, wie Correggio, zu ihrem Gatten sagte: Auch ich bin eine Dichterin! Wirklich hatte sie am Morgen des nächsten Tages den 1. Act eines ihrer besten Lustspiele und in 14 Tagen das ganze Stück vollendet. Die Zahl ihrer dram. Arbeiten beläuft sich auf 11, unter denen folgende vorzügliche Anerkennung verdienen: The Runaway, ihr 1. Stück; Albine, ein Trauersp.; the School for grey beards; the town before jou, le destin de Sparte, Trauersp.; und un jour en Turquie. Sie schrieb auch noch 3 epische und mehrere kleinere Gedichte und starb 1809 zu Tiverton. (R. S.)

**Cox** (Robert), engl. Schausp., zur Zeit Karls I. und Cromwells. Durch die wildbewegte Zeit außer Brot gebracht, suchte er sich durch eine eigene Gattung dram. Unterhaltung, sogenannte Drolls, zu ernähren. Diese bestanden aus lose aneinander gereihten kom. Scenen, in denen C. selbst die Hauptrolle spielte und sich dadurch in den kleineren Städten sowohl, als auch auf den Universitäten und in London beliebt machte. Von der großen Menge dieser Drolls haben sich 11 im Druck erhalten. Er starb ziemlich wohlhabend zur Zeit der Wiederherstellung des Königthums. (L.)

**Cracoviaque** (Tanzk.), Ein dem Mazurek ähnlicher polnischer Nationaltanz, ausgezeichnet durch die Raschheit seiner Bewegungen, die sich bis zur Wildheit steigert. Das hörbare Aufschlagen der Hacken ist bei diesem wie bei allen slawischen Nationaltänzen Hauptbedingung. (H...t.)

**Cramolini** (Ludwig), ein Tenorist, der in den letzten Jahren auf der Bühne erschien und schnell eine ungewöhnliche Bedeutung gewann, über dessen Lebensumstände wir aber leider keine nähern Nachrichten haben. Von Wien aus wurde sein Name zuerst mit Auszeichnung genannt; vor ungefähr 2 Jahren gastirte er auf mehreren Theatern mit Auszeichnung u. a. auch in Braunschweig, wo er in Folge dessen engagirt wurde. Wegen ungenügender Beschäftigung hat er im Sept. 1839 Braunschweig verlassen und am Hoftheater zu Berlin mit großem Beifall gastirt. C. ist einer der tüchtigsten Darsteller für die Conversationsoper. Seine Stimme ist nicht stark und umfangreich, aber angenehm und von kunstgerechtem Vortrage unterstützt. Sein Talent als Darsteller aber ist es besonders, was ihm die Aufmerksamkeit und Anerkennung des Publikums gewinnt und Leistungen, wie Fra Diavolo, Maurer, Postillon u. s. w., dürften in Deutschland kaum besser als von C. gesehen werden. (L. D.)

**Cratīnus.** Einer der vorzüglichsten Dichter der alten Comödie, (s. a. Bühne u. Comödie), geb. 573 v. Chr. Er war einer der bedeutendsten Nebenbuhler des Aristophanes (s. d.), über den er mehrmals den Preis davon trug; dieser verspottete ihn bitter in den „Demagogen" und C., damals bereits 97 Jahre alt, vertheidigte sich in der „Weinflasche" mit so sprudelndem Witze und Humor, daß das Lustspiel den Preis erhielt. C. starb zu Anfang des peloponnesischen Krieges. Von seinen Stücken sind nur Titel und Fragmente von 40 Comödien übrig, die Grotius und Hertel: griech. Schauspiele, Paris 1626, anführen. (W. G.)

**Cravatte** (Garder.), so v. w. Halsbinde.

**Crébillon** (Prosper Jolyot de), geb. zu Dijon 1674 und zu dem Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, widmete sich bald gänzlich dem Theater, und erlangte, nach wechselvollen Lebensverhältnissen, daß er von einer, Voltaire feindlich gesinnten Partei auf eine Höhe des Ruhms erhoben wurde, die seinen Fähigkeiten und Leistungen nicht angemessen war. Insbesondere waren es seine griech. Stoffe behandelnden Trauerspiele: Idomenée (1705), Atrée et Thyeste (1707), Electre (1709) und vorzüglich der 30mal nach einander aufgeführte Rhadamiste (1711), welche ihm besondern Beifall erwarben, wozu der Mangel besserer neuer Stücke, nach Raci=





ne's Tode, nicht wenig mitwirkte. Wenn ihm auch zum großen Theil dram. Einsicht und einiger poetischer Sinn nicht abzusprechen ist, so gibt doch seine Nachlässigkeit der Form schon den franz., ihn oft mit Racine und Corneille zu parallelisiren geneigten, Kritikern Anstoß; wozu noch die unter rhetorischer Ueberladung versteckte Mattigkeit und der Mangel an Erfindung hinzutritt. Seine geringe Bedeutung ist auch in der neuesten Zeit durch sein fast gänzliches Verschwinden von den Repertoires der franz. für Nationalruhm sehr besorgten Bühnen bestätigt worden. Er st. 1762 und erhielt von Ludwig XV. ein Denkmal in der Kirche St. Gervais. C. wird von den Franz. zu den Classikern gerechnet; seine Werke erschienen zu Paris 1750, 1757, 1759, 1772, 1785, 1796 und 1812. (Schletter.)

**Crelinger** (Auguste, vermählt gewesene Stich, geb. Düring)*, geb. zu Berlin 1795. Bevor wir auf eine nähere Charakteristik und Würdigung des künstlerischen Werths derselben eingehn, wollen wir die Umrisse ihres nicht unmerkwürdigen Lebenslaufs zeichnen. Schon früh entwickelte sich in ihr der Drang, sich der Bühne zu widmen. Irren wir nicht, so war es die Fürstin Hardenberg, deren Empfehlung sie zuerst dem Theater in Berlin, damals unter der Leitung Iffland's, zuführte. Iffland, auf den die vortheilhafte Gestalt des schlanken, hoch gewachsenen Mädchens mit den edlen Zügen und feurigen Augen sogleich den günstigsten Eindruck machen mußte, beschloß auf der Stelle eine Prüfung anzustellen. Er führte die junge Novize in einen zu solchen Zwecken bestimmten Saal und ließ sie einige Stellen aus Rollen, für welche sie sich vorbereitet hatte, theils lesen, theils recitiren. Mit einem vor Freude leuchtenden Auge kehrte er in die Versammlung seiner Amtsgenossen und Gehülfen zurück, und verkündete laut, er habe den seltensten Fund seines Lebens: ein höchst ausgezeichnes Talent entdeckt. Die Folge lehrte, daß der Kennerblick des berühmten Mannes ihn nicht getäuscht hatte. Es wurde sogleich beschlossen, A. Düring einen ersten Versuch ihres Talents auf der Bühne Berlins, damals noch National-Theater genannt, wagen zu lassen. So trat sie denn am 4. Mai 1812 zum ersten Male in Iffland's Hagestolzen als Margarethe auf und der Erfolg war durchaus günstig. Allein damals hatte sich noch nicht jener Schwindel des Enthusiasmus verbreitet, der jetzt die Menge sofort ergreift, wenn ein junges Mädchen von angenehmem Aeußern sich auf der Bühne zeigt; überdies war man in Berlin an die höchsten Leistungen gewöhnt, denn 1812 standen die Bethmann und Iffland noch in der vollsten Blüthe ihres Talents und Fleck war erst seit 8 Jahren durch den Tod mitten aus der glänzendsten Herrlichkeit seines künstle-

rischen Wirkens hinweggerissen. Daher darf es uns nicht wundern, wenn die Kritik jener Tage über diese wirklich so bedeutende Erscheinung in einem ganz andern Tone spricht, als wir, dem heut gültigen Maaßstabe zufolge, glauben sollten. Einer der urtheilsfähigsten und parteilosesten Kritiker, welcher sein Amt mit einer seltenen Feinheit und Einsicht in das Wesen der Kunst geübt, der 1838 im 80. Jahre verstorbene Prof. Cotel, drückt sich folgendermaßen über das erste Debut der jetzt so berühmten Künstlerin aus: — — „Doch ich eile der neuen Erscheinung mit Lob und Ermunterung zu gedenken. Dem. Düring betrat mit der Rolle der Margarethe zum ersten Male die Bühne, und zeigte uns das natürliche, gefühlvolle, zärtliche, dankbare Landmädchen. Zu gewissen Tönen und Wendungen gab sich ihr Organ willig und vortheilhaft hin; zu andern weniger. Die Klagen wurden einige mal weinerlich; eine nicht leicht zu umschiffende Klippe für Anfänger. Das Spiel war unbefangen, ungezwungen, ohne Angst und Anmaßung, nichts Erlerntes, nichts Geborgtes, Alles lieb und leicht. Es wäre Schade, wenn Anlagen, wie diese, ungeübt, unentwickelt bleiben sollten.“ — Dieser damals so vernünftigen Meinung des Publikums und der Kritik verdankt es unsere Künstlerin gewiß großentheils mit, daß sie so etwas Ausgezeichnetes geworden und sich nunmehr über ein Vierteljahrh. in der Gunst des Publikums erhalten hat. A. Düring ging Schritt vor Schritt, aber sicher vorwärts. Eine der nächsten ausgezeichneten Rollen, bei welcher die Natur sie besonders begünstigte, war die Jungfrau von Orleans. Auch hier hatte sie einen glücklichen Erfolg, der um so schwieriger zu erreichen war, als sie mit ausgezeichneten Nebenbuhlerinnen aus der Blüthezeit des Theaters, die frisch in der Erinnerung des Publikums lebten, zu kämpfen hatte, worunter besonders Dem. Beck genannt werden muß. Nur durch die gewaltsame Zerarbeitung der Verpuppungshülle, gewinnt der Schmetterling die elastische Kraft seiner glänzenden Flügel; so erhob sich auch unsrer Künstlerin Kraft und Genius von diesen Schwierigkeiten. Nach dem Tode der Bethmann trat sie großentheils in das Fach derselben. Nach Iffland's Tode übernahm der Graf Brühl bekanntlich die Leitung der Berliner Bühne; auch er pflegte das schöne Talent mit besonderer Begünstigung. 1817 verheirathete sich A. Düring mit dem in seinem Fach gewandten Schausp. Stich, und unter diesem Namen gewann sie hauptsächlich die Lorbeerkränze ihres Ruhms. Die Ehe wurde durch eine unglückliche Catastrophe erschüttert. Der junge Graf Blücher schien der schönen Künstlerin größere Aufmerksamkeit zu widmen, als die eifersüchtige Liebe ihres Gatten dulden zu dürfen glaubte. Eines Abends, wo der





Letztere im Theater beschäftigt ist, drängt sich ihm die besondere Vermuthung auf, er werde den jungen Offizier in seinem Hause antreffen. In den Mantel gehüllt, eilt er unvermuthet dahin, findet ihn wirklich, geräth in den heftigsten Zwist mit ihm, und wird durch einige Dolchstiche, die ihm der Gegner versetzt, gefährlich verwundet. Obwohl von dieser Verwundung wieder genesen, starb er doch kurze Zeit nachher, wahrscheinlich in entfernterer Folge derselben. Es ist nicht unsre Sache, über Schuld oder Unschuld der Künstlerin an diesem unglücklichen Vorfall zu entscheiden. Jedenfalls hat sie schwer und tief dabei gelitten, und es gelang ihr nur mit Mühe, sich das Publikum wieder geneigt zu machen. Doch schien es, als habe das tragische Lebensereigniß ihre tragische Kunst zu einer höheren Entfaltung gesteigert, denn in dieser wuchs sie fortdauernd. Einige Jahre später verband sie sich in zweiter Ehe mit dem ältesten Sohn des Banquier **Crelinger** in Berlin, eine Ehe, die in ihrem Beginn gleichfalls nicht von den günstigsten Auspicien beglückt war, da sie einestheils, wie man sagt, dem Wunsch der Aeltern des jungen Mannes entgegen war, andrerseits gerade in diesen Zeitpunkt, der durch die große Handelskrisis von 1823 veranlaßte Bankerott seines, für einen der reichsten Kaufleute Berlins geltenden Vaters, und der ganz plötzliche, durch die äußerste Nervenaufregungen veranlaßte Tod seiner Mutter fiel. Inzwischen hat diese Ehe den glücklichsten Fortgang gehabt und besteht noch jetzt. Zwischen diesen, die **Person** der Künstlerin zunächst betreffenden Ereignissen, fielen auch mehrere äußerliche, die mehr Bezug auf ihre **Kunst** hatten, als: eine große Reise nach Paris zum Studium der dortigen Theaterwelt und viele Kunstreisen nach allen bedeutenden Städten Deutschlands, ja auch nach Petersburg. Unter diesen war die bedeutungsvollste der Aufenthalt der Künstlerin in **Wien**, wo sie ruhmvoll mit 2 mächtigen Nebenbuhlerinnen kämpfte, der **Schröder** und der liebenswürdigen **Sophie Müller**. — Endlich ist das Jahr 1834 noch als ein merkwürdiges ihres künstlerischen Lebens zu bezeichnen, indem in demselben 2 ihrer Töchter, **Bertha** und **Clara Stich**, mit den anmuthigsten Gaben für die Bühne ausgestattet und durch die sorgfältigste Schule der Mutter herangezogen, mit seltenem Glück die Bühne betraten. Sie debutirten aus einer jener Unbegreiflichkeiten in unserer Theaterverwaltung auf dem Theater der Königsstadt, wurden aber bald auf dem königl. Theater engagirt, und bilden noch jetzt eine Zierde und wichtige Stütze desselben für die Rollen jugendlicher Liebhaberinnen jeder Art, im Trauer-, Schau- und Lustspiel. — Soweit die mannigfach bewegte, interessante Laufbahn dieser Künstlerin. Für

ihre inneren Entwickelungsgefühle müssen wir uns hier mit einer Charakteristik der Hauptzüge beschränken. A. Düring — Stich — C. — die Namen bezeichnen eben so viele Stufen ihres Künstlerlebens, die sich zwar bei den Uebergängen einigermaßen in einander verschmolzen haben, jedoch immer noch wesentlich genug trennen. Der ersten kürzesten Periode ihres Wirkens gehörten die ganz jugendlichen Rollen an, wie: Margarethe, Emilie Galotti, Julie, Thekla u. s. w. Im Anfang verschafften vorzüglich ihre Schönheit und Naturgaben: Gestalt, Gesicht, Mienen ihr Geltung. Während diese eine von Jahr zu Jahr steigende künstlerische Entwickelung erfahren sollten und der Tod der Bethmann ihr ein weiteres Feld eröffnete, gesellten sich einige andere, schon mehr in das Frauengebiet überspielende Rollen hinzu, als: Maria Stuart, Minna von Barnhelm u. s. w. Dies mochte die glücklichste Periode für die Erfolge der Künstlerin gewesen sein, ihre Kunst selbst hat sich später wohl noch höher gesteigert, als Vorstellungen wie Sappho, Phädra, Iphigenia, Gräfin Terzki, Gräfin Orsina und viele historische Charaktere in Raupach's Trauerspielen dem Kreis ihrer Wirksamkeit eine ungleich größere Mannigfaltigkeit gaben, indem sie nur wenige von den jugendlichsten Rollen aufzugeben sich veranlaßt fühlen durfte, da sie auch in diesen durch ihre überlegene Kunst und Theatergewandtheit oft reichlich ersetzte, was die Jahre ihr allenfalls geraubt haben mochten. So war A. Düring die angenehmste Erscheinung, A. Stich die gefeiertste Künstlerin, A. Crelinger die größte. Versuchen wir jetzt auch ein Wort über ihren Standpunkt in der Kunst selbst. Die ihr von der Natur verliehenen Gaben sind der seltensten Art: Eine heroische und doch der Anmuth keineswegs entbehrende Gestalt, edle, ausdrucksvolle Züge, ein tönendes, kraftvolles, ja mächtiges und dennoch in allen Schattirungen biegsames Organ. An Fleiß und ernstlichstem Studium hat sie es niemals fehlen lassen. Sowohl den plastischen als den rhetorischen Theil ihrer Kunst hat sie beharrlich und mit Einsicht geübt, was heut zu Tage die Darstellerinnen nur allzusehr vernachlässigen. Daher hat sie sich jene antike Schönheit der Stellungen zu eigen gemacht, ohne die eine wahrhaft tragische Darstellung unmöglich ist, und in der Ausbildung ihres Organs, in der wohllautenden Behandlung der Sprache, in der feinsten Sorgfalt der Pronunciation, thut es ihr keine der jetzt lebenden Künstlerinen gleich; zumal weiß sie alle diese Eigenschaften im höchsten Maaße geltend zu machen, wo es eine ruhige, besonnene, im leisen Wellenschlag fortfließende Entwickelung der Seelenzustände gilt. Dies macht die Iphigenia von Goethe zu einer ihrer größten und selbst von ihren Geg=





nern, an denen es auch nicht fehlt, hochgestellten Rolle. Niemand in Deutschland, weder des männlichen, noch des weiblichen darstellenden Personals, vermag diesen in edlem anmuthvollem Verhältniß der antiken Marmorbildungen meisterhaft geformten goethischen Vers so seinem Charakter gemäß, so griechisch, so ideal zu sprechen. Ihre Erzählung von dem Schicksal der Tantaliden ist ein Meisterstück erster Gattung, und wäre sie überall so groß, so künstlerisch rein wie hier, so würden wir sie unbedingt zu den Erscheinungen ersten Ranges auf der Bühne zählen, die, wie Fleck, Schröder, die Bethmann, neben unsere großen Dichter jenes Zeitalters zu stellen wäre. Allein sie fällt von dieser reinen Höhe herab in der Darstellung der Leidenschaft, und nicht blos weil diese im Ganzen eine Stufe tiefer in der Schönheit steht, als die Ruhe*), sondern überhaupt. Dieser Mangel erstreckt sich fast nach allen Richtungen der aufgeregten Empfindungen, als der süßen Zärtlichkeit, des heftigen Liebesausdrucks, des Zorns und Hasses. Ueberall pflegt die Künstlerin hier einen Schritt über das Maaß des Rechten zu thun, um darum eben einen Schritt hinter dem Ziel des Schönen zurückzubleiben. Sie verfällt hier nicht selten in Manier, trägt mit zu grellen Farben auf, begeht den Fehler, durch eine zu gehäufte Menge von Mitteln die Wirkung erzeugen zu wollen. Es ist uns nicht unbekannt, daß häufig die Meinung ausgesprochen worden, gerade in leidenschaftlichen Darstellungen sei die Künstlerin am größten (vgl. z. B. Conv.-Lexicon der n. Z.), allein die Kritik bleibt hier eben so eine Stufe unter dem, was sie sein soll, wie die Kunst, und setzt sich nur ins Niveau mit dem Beifall der Menge, bei der gleichfalls die rauschendsten Effecte, die brennendsten Farben die größte Wirkung thun. Um Beispielsweise zu verfahren, so war uns die berühmteste Scene in der berühmten Rolle der Julie (Romeo) unserer Künstlerin, das Gespräch mit dem Geliebten im Mondenschein, niemals ganz genügend. Ihre zu gesuchte Süßigkeit gab uns dieses Elements zu viel und nahm dadurch einen manierirten Stil und eine gewisse Koketterie an, welche dem Charakter seinen heiligsten Anhauch, den der unschuldigsten Naturentwickelung der Gefühle raubte. Anderer Art war ein zweiter Fehler in dieser Rolle, die Darstellung des Schauers vor den möglichen Schrecken

---

*) Zu stehen scheint, sollten wir sagen; denn für die Darstellung ist die Aufgabe, das leidenschaftliche Seelenbild zu zeichnen, schwieriger, indem es dabei ja eben darauf ankommt, in diesen aufgethürmten Stoff das künstlerische Maaß, die künstlerische Ruhe zu bringen und ihn dadurch über die rohe Naturkraft zu erheben.

des Erwachens in der Grabeshöhle. Hier blieb das Effectbild an sich ein Meisterwerk darstellender Virtuosität, nur verließ es das Fundament des Charakters und ließ eine Phädra oder Medea voraussetzen, weil nur diese ihr Entsetzen auf solche Art entwickelt haben würden. Man sieht, daß auch hier ein Ueberschreiten des Maaßes in der Leidenschaftsdarstellung zum Grunde liegt, obwohl es nur ein Ueberschreiten in den Grenzen, nicht eins an sich war. Als Medea würde die Künstlerin aber in einer ähnlichen Aufgabe vielleicht noch weiter gegangen sein und dann das Grenzgebiet der Kunst selbst verletzt haben, wie zuvor nach der Seite des Lieblichen und Süßen in der Rolle der Julie. Dies eine Beispiel diene statt vieler. Gerieth unsere ausgezeichnete Darstellerin aber einmal auf diesen Irrweg, so empfand sich dies auch nicht selten in der Wirkung auf ihre äußerlichen Mittel. Die überangestrengte Stimme verlor die Macht, erhielt nach Umständen einen scharfen oder heiseren Beisatz, die Mimik artete ebenfalls aus, und büßte durch Gewaltsamkeit an Würde und passendem Ausdruck ein. Nur in der Plastik blieb die Künstlerin immer vollendet. Uebrigens müssen wir ihr das Zeugniß geben, daß dieser generelle Fehler im Lauf der Jahre abgenommen hat. Wenigstens liegt für uns darin ein Hauptgrund, sie jetzt für ungleich entwickelter und vollendeter zu halten, als in der Zeit ihrer allerdings größeren Erfolge. Zum Beschluß dieses Artikels mögen hier einige der größten Darstellungen der Künstlerin aus ihren verschiedenen Lebensperioden namhaft gemacht werden. Aus der ersten: Margarethe in den Hagestolzen, die Jungfrau von Orleans, Thekla, Beatrice, Emilie Galotti, Julie, Ophelia, viele anmuthige Rollen in untergegangenen Schau- und Lustspielen. Aus der zweiten: Maria Stuart, Adelheid in Götz von Berlichingen, Gräfin Terzki, Sappho, Bertha in der Ahnfrau, Elvire in der Schuld, Semiramis in Raupach's Tochter der Luft, Gräfin Olga in Isidor und Olga u. s. w. Aus der dritten, d. h. vollendetsten: Lady Macbeth, Isabelle in der Braut von Messina, Phädra, Lady Milford, die Königin Sibylla in Raupach's Heinrich VI., viele andere historische Charaktere in desselben Dichters dram. Werken (besonders in den Hohenstaufen Dramen), vor allen Iphigenia, und in neuester Zeit einen Charakter Rosaura in einem Drama von L. Rellstab: die Venetianer, der ihr zu der glänzendsten Entwickelung ihres Talents nach den mannigfaltigsten Richtungen Gelegenheit bot. Daneben ist sie forttauernd im Schau- und Lustspiel durch Gewandtheit, Leichtigkeit und Beherrschung der Weltsitte vortrefflich gewesen und geblieben. Allerdings hat sie mehrere





der zuletzt genannten Rollen auch schon in ihrer zweiten Entwickelungsperiode vortrefflich gespielt, allein es sind diejenigen, in denen sie auch noch jetzt (im Jahr 1839) als unübertroffene Meisterin glänzt und die wohl überhaupt den Gipfelpunkt ihrer theatralischen Leistungen bilden. Möge sie diesem hohen künstlerischen Wirkungskreise noch lange bewahrt bleiben. (L. Rellstab.)

**Creon**, 1) (Myth.), der Thebaner, in der alten Tragödie ein Hauptrepräsentant der Intrigue, indem er in den auf die Heldensage aus der Geschichte der Cadmäonen bezüglichen Stücken auftritt, den Hauptpersonen aus diesem Hause unter der Maske des Rechts und der Götterfurcht Gefahr und Verderben bringend (s. Antigone, Eteokles und Polynices, Oedipus) und den Knoten des Stücks auf einfache Weise, wie es dem edlen Charakter der altclassischen Tragödie entspricht, zu schürzen pflegt. Das von ihm begangene Unrecht ward von seinen Söhnen, Hämon (s. Antigone) und Menöceus durch freiwilligen Tod gleichsam abgebüßt. 2) s. Medea. (F. Tr.)

**Crescendo** (ital. Musik; spr. Kresschendo), wachsend, anschwellend; eine Vortragsbezeichnung.

**Crescentini** (Girolamo), geb. zu Urbania bei Urbino um 1765, einer der ausgezeichnetsten Sopranisten; sang mit dem größten Beifall auf den bedeutendsten Theatern Europas, als: 1788 in Rom, 1790 in Padua und Verona, 1794 in Venedig, 1797 in Wien, 1799 in Lissabon, 1800 in Madrid, dann wieder in Italien und 1804 abermals in Wien. 1806 ward er von Napoleon nach Paris berufen, wo er mit 30,000 Fr. als kaiserl. Kammersänger angestellt und 1809 sogar mit dem Orden der eisernen Krone geschmückt wurde. 1811 zog sich C. vom Theater fast gänzlich zurück, ging nach Italien, wo er bis 1816 in Rom privatisirte, dann nach Neapel zog, wo er von 1825 ab als Lehrer wirkte, aber sehr bald aus der Oeffentlichkeit verschwand. C. hatte die schönste Stimme, die man beim Castraten finden kann; sein voller, runder, weicher Ton war außerst angenehm und sein Vortrag zeugte von der besten und tiefsten Bildung im Gesange. Auch sein Spiel war künstlerisch schön, feurig und hinreißend. Für seine gründliche Bildung spricht am besten sein „Raccolta di esercizi per il canto", Paris 1811, ein treffliches Lehrbuch für den Gesang. (R. S.)

**Cresphontes** (Myth), einer der Heracliden, der die ihrem Ahnen Hercules zustehende Herrschaft in Peloponnese eroberte; sie aber mit Messenien, sowie seine Gattin Merope, und seiner Kinder Leben durch eine Empörung seines Bruders Polyphontes verlor. Von den Kindern ward nur Aepytus nach Arkadien gerettet, um dort zum Rächer des Vaters zu erwachsen. Fast hätte Merope, die den Sohn für

dessen Mörder hielt, denselben im Schlafgemache ermordet. Euripides und Ennius haben den Stoff zu Tragödien benutzt. (F. Tr.)

**Creūsa** (Myth.), Name mehrerer mythischen Frauen, deren Schicksale Stoff für die alte Tragödie wurden. 1) s. Jon; 2) s. Medea.

**Creuz** (Friedr. Carl Casimir Freiherr v.), geb. 1724 zu Homburg vor der Höhe, Reichshofrath und homburgischer Staatsrath, ein Autodidact, gewandter Staatsmann und fleißiger Schriftsteller. In seinen Gedichten — von denen ein Lehrgedicht: die Gräber, das vorzüglichste ist — herrscht ein sehr schwermüthiger Ton, die Form ist ziemlich mangelhaft. Im dram. Fache hat er blos ein einziges Trauerspiel: „der sterbende Seneca" (erschien 1754) geliefert, das im Gottsched'schen Geschmacke geschrieben, bald der verdienten Vergessenheit anheim fiel. Er st. 1770. Seine Schriften erschienen gesammelt in 2 Bdn. 1769 in Frankf. a. M. (Schletter.)

**Creuzé de Lesser**, Unterpräfect von Autun, sodann Präfect von der Charente, st. als Präfect des Departements Gard 1839. Verf. mehrerer Reisewerke, politischer Schriften und Dichtungen. Schrieb für das Theater die niedlichen Stücke: „Le nouveau droit du seigneur" und „La revanche." An dem letztgenannten geistreichen Stücke war Roger, Mitglied der franz. Academie, sein Mitarbeiter. (M.)

**Crispin** (franz.; Techn.), eine komische Rolle des franz. Theaters, die von Raimond Poisson (s. d.) erfunden, sich durch das Spiel desselben zu einer stehenden Maske erhob. Poisson studierte die Wirksamkeit der Masken des Théâtre italien zu Paris und der Wunsch entstand in ihm, eine dem Arlechino ähnliche, aber sonst durchaus franz. Maske zu erfinden; so entstand der C., ein pfiffiger, oft auch dummer Bediente, der seinem Herrn entweder förderlich oder hinderlich in seinen Liebesavanturen ist. Das Costüm ist ganz schwarz, hohe, bis über das Knie gehende Kamaschen mit Schnallen statt Knöpfe, ein kurzes Mäntelchen, ein kleiner runder Hut und ledernes Käppchen, besonders aber ein hoch oben auf der Brust liegender, breiter gelber Ledergürtel, an dem ein kurzer Stoßdegen hängt. Da Poisson von Natur stotterte, so haben seine Nachfolger, besonders der berühmte Préville eine kurze, abgestoßene, stockende Sprache als C. angenommen. Von 1677 bis 1730 ist das franz. Theater reich an Stücken, in denen C. die Titelrolle ist; z. B. C. Médecin 1673; C. rival de son maître 1707; C. bel esprit 1712. — Nach 1750 aber verschwindet die Rolle nach und nach. In Deutschland wurde 1770—80 der Versuch gemacht, diese Rolle in den ihr eigenthümlichen Stücken auf der deutschen Bühne einzuführen, es gelang aber nicht,





wahrscheinlich weil dem Darsteller die eigenthümliche Färbung der Rolle fehlte. (L. S.)

**Crispine** (Gard.), ein moderner Damenüberwurf ohne Aermel, in Form eines Mantels. Die C. schließt sich dicht am Halse an, hat einen kleinen Kragen und reicht bis über die Knie hinab; sie ist meist von Seide und rings herum mit Spitzen; oder mehr oder minder kostbaren Franzen besetzt. (B.)

**Crocca** (Gard.), das lange, faltige, vorne offene schwarze Kleid der vornehmen kathol. Geistlichen.

**Croissant.** Ein Ritterorden, von Renatus von Anjou, König von Sicilien 1268 gestiftet. Ordenszeichen: eine goldene Kette, die um den Arm gewunden wurde, mit einem goldenen Halbmonde, worauf in blauer Emaille die Inschrift: Loz en croissant. Andere lassen das Ordenszeichen von Silber sein und um den Hals getragen werden; wahrscheinlich gab es mehrere Classen von Rittern und daher die Verschiedenheit. (B. N.)

**Croix d'honneur** (Ordensw.), s. Ehrenlegion.

**Cromwell.** 1) (Thomas), geb. 1490, Sohn eines Schmids, erst in Diensten des Cardinals Wolsey, dann in denen Heinrichs VIII., der ihm die Baronie Okeham, das Amt eines Staatssecretairs und den Titel: Graf von Essex, Großkämmerer und Siegelbewahrer verlieh; 1540 des Hochverraths angeklagt und enthauptet. Tritt, in wenigen Strichen meisterhaft gezeichnet, in Schakspeare's Schauspiel: Heinrich VIII. auf. 2) (Oliver), geb. 1599. Führte ein religiös beschauliches und strenges Leben, schloß sich den Puritanern an, trat 1625 in das Parlament, schlug, als sich das Parlament gegen den König erklärte, diesen vollständig aufs Haupt bei Naseby, dann die Schotten, zu denen Karl geflüchtet war, bei Preston, stimmte zu der Hinrichtung desselben (1649) und wohnte ihr als Augenzeuge bei, vernichtete endlich auch das Heer Karls II., der von den Schotten als König proclamirt worden, bei Worcester (1651). Hierauf Protector, als solcher despotisch, argwöhnisch, finster, wie sein Charakter überhaupt war, und auf gleiche Weise vor der royalistischen, wie der rein republikanischen Partei in Furcht; im Felde jedoch tapfer, kühn und unerschrocken, durch Feuer der Rede ausgezeichnet. Starb 1658. Noch ist zu erwähnen, daß C. als Student in Brewer's Stück Lingua, welches zu Cambridge aufgeführt wurde, die Rolle des Gefühls spielte und daß er schon damals, als er bei den Worten: Roses and bays, pack hence! this crown and robe etc. gekrönt ward, sich allen Ernstes vornahm, nach einer wirklichen Krone zu trachten. C.'s Leben bietet dem dram. Dichter treffliche Momente. Raupach verbrauchte es zu 3 Dramen und Tragödieen: die Royalisten, Cromwell Protector und

Cromwell's Tod. Das erstere Drama führt C. in zu sentimentalen Gemüthslagen vor; das 2. ist unter den dreien das vorzüglichste; das letztere ist, wie auch wohl die vorher genannten, von einem zu royalistischen Standpunkt geschrieben, der diesem republikanischen Sujet nicht ganz angemessen ist. Doch ist der Charakter C.'s selbst gut gehalten und gibt Schausp.n, die Meister in ihrer Kunst sind, treffliche Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Raupach's C. wurde von Rott mit Kraft und Energie gegeben und ist jetzt eine Meisterdarstellung Seydelmann's.

**Cronegk** (Joh. Friedr. Freiherr von), geb. 1731 zu Ansbach, Hof- und Regierungsrath, ein Mann von vieler Bildung, die er auf Reisen nach Italien und Paris zu erhöhen strebte, ein dichterisches Talent, das in der Blüthe seiner Jahre einer epidemischen Krankheit erlag. Sein vorzüglichstes unter den vollendeten Werken — denn auf höheren Werth läßt das im Plane vorhandene Trauerspiel: „Olint" schließen — ist „Codrus", welche Tragödie den von Fr. Nikolai in Berlin für die beste ausgesetzten Preis gewann. Es hat vor den übrigen seiner Zeit, mit denen es die Rhetorik der Sprache und die fehlerhafte zu ideale Charakterzeichnung theilt, den Ruhm würdigerer Diction und leichterer Form voraus. Seine Lustspiele, z. B. der Mißtrauische, der erste April u. a., sind weit mangelhafter und unbedeutender. Was die Zeitgenossen an ihm bewunderten, kann die Nachwelt, wenn schon nur theilweise, mit Recht gelten lassen. C. starb schon 1758 zu Nürnberg. Der Dichter Uz hat seine Werke in 2 Octavbänden zu Ansbach 1760 herausgegeben, welche Ausgabe mehrmals wiederholt worden ist. (Schletter.)

**Crown** (spr. Krohn, John), geb. in Neuschottland, war der Sohn eines dortigen protestantischen Geistlichen, ging nach London und wurde dort Bedienter. Graf Rochester, der höhere Fähigkeiten in ihm entdeckte, entriß ihn dieser unwürdigen Stellung und machte ihn mit dem Könige Karl II. bekannt, der sich seiner bediente, Lustspiele gegen die Wighs zu schreiben. Zu dem besten seiner Lustspiele: Sir Courtly nice, hatte der König selbst den Plan entworfen. Von seinen 18 Stücken verdienen besonders noch Erwähnung: the politick city und the church souflle, von denen das erstere sich unter dem Namen: der politische Zinngießer, bis heute erhalten hat. Er st. 1705. (R. S.)

**Crucifix** (Requis.), das Bildniß Jesu am Kreuze.

**Crüsemann** (Gustav), geb. zu Berlin im Anfange dieses Jahrh., machte seinen ersten theatralischen Versuch auf dem Liebhabertheater Urania. Nachdem er sich durch mehrjährige Uebung für seinen künftigen Beruf vorbereitet hatte, betrat er 1821 die königl. Hofbühne als Langers in dem Lustspiel: Welcher ist der Bräutigam? und gefiel; eben so in den bei-





den folgenden Rollen: Julius Seltig im Vogelschießen und Herzog von Camastro in Müllner's Albaneserin. In Folge dieser mit Beifall aufgenommenen Debuts wurde er in demselben Jahre für die Hofbühne engagirt. Seit jener Zeit gehört C. diesem Institute an und ist für dasselbe unausgesetzt thätig gewesen. Sein eigentliches Fach ist das ausgebreitetste und dankbarste, nämlich das der jugendlichen Liebhaber und Bonvivants. Er ist auch zu Zeiten im ernsten Drama thätig gewesen, aber dieses Genre sagt ihm nur wenig zu, auch hat er es in der letzten Zeit ganz aufgegeben. Dagegen hat er sein ihm eigenthümliches Rollenfach stets mit vieler Liebe ausgefüllt und sich den Beifall und die Zuneigung des Publikums in hohem Grade erworben; sein umfangreiches Repertoire ist ein Beweis seines Fleißes und seiner Ausdauer. In der letzten Zeit hat er sich auch mit vielem Glück in komischen Charakterrollen versucht und gibt Hoffnung, auch in diesem Fache Bedeutendes zu leisten, wenn er früher oder später sein ursprüngliches Fach abgeben sollte. (H. S.)

**Cruz** (Juana Inez de la), lebte im 17. Jahrh. zu Mexico, war daselbst Nonne und erhielt als Dichterin den Beinamen: zehnte Muse. Ihre Gedichte, unter denen sich auch mehrere Dramen befinden, erschienen, auf Befehl des Vicekönigs gedruckt zu Barcellona 1691, herausgegeben von Dr. J. C. Gaina, so wie eine spätere Auflage zu Modena 1714 und 15. Das beste unter ihren Dramen ist: der göttliche Narciß, ein Frohnleichnamsstück. (R. S.)

**Cruz** (Theatro de la), das große Nationaltheater in Madrid (s. d.).

**C-Schlüssel** (Musik), s. Schlüssel.

**C sol fa** (Musik), in der alten Solmisation (s. d.) das zweigestrichene C.

**Cubiculum** (a. Bühne), die kaiserl. Loge in dem röm. Theater, s. Alte Bühne.

**Cue** (Techn.), das Stichwort der engl. Schausp.

**Cuirass** (Gard.), der Brustharnisch der schweren Reiterei; daher die letztern auch **Curassiere** genannt werden. Die C. tragen Collets oder gewöhnliche Cavallerieuniformen mit kurzen Schößen, enge weiße Lederhosen, hohe Steifstiefel, C. und Helm. Bewaffnet sind sie mit einem geraden Pallasch, Pistolen und Carabiner. (B.)

**Cultur**, s. Bildung.

**Cumberland** (Richard, spr. Kömberland). Der Verf. des Westindiers und des Juden, zwei Stücke, die auch auf dem deutschen Theater das Bürgerrecht erlangt haben. Sohn des Bischofs v. Kilmore zu Cambridge, 1732 geb., wurde C. Secretair des Lord Halifax. Später widmete er die Muße, welche ihm sein Amt als Rechtsanwald der Handels- und

Colonialkammer ließ, ganz der dram. Dichtkunst. Sein erstes Stück: Cicero's Verbannung, erschien 1761, aber erst durch sein 2., das Sommermährchen, machte er sich bemerkt und geachtet. In rascher Folge schrieb er jetzt bis 1780 16 Stücke, unter denen the fashionable lovers unbedingt als das beste anerkannt wurde. C. schrieb leicht und schnell, daher so viel Oberflächliches neben wahrhaft Genialem. 1760 reiste er mit diplomatischen Aufträgen nach Spanien, denen er sich zur Zufriedenheit der Regierung entledigte. Nach dieser Zeit schien häuslicher Kummer und eine drückende Lage auf seine Thätigkeit einzuwirken. Bis zu seinem Tode schrieb er nichts Bedeutendes mehr für die Bühne. (L. S.)

**Cunningham** (spr. Könninghäm, John), geb. 1729 von reichen Aeltern. Er schrieb schon in früher Jugend mit Erfolg fürs Theater. Aus Neigung betrat er die Bühne, da aber sein Vater Banquerott machte, zwang ihn die Noth Schausp. zu bleiben, obschon er nichts Bedeutendes als solcher zu leisten vermochte. Von seinen Stücken wird sich Love in a mist so lange auf dem Theater halten, als der gute Geschmack dort herrscht. Er starb 1773 in ziemlich dürftigen Umständen. (L.)

**Cuno** (Heinrich), Verf. des ehemals beliebten Schauspiels: Die Räuber auf Maria Culm (Leipzig 1826), des Vetter Benjamin aus Polen (ebd. 1821) und einiger anderer dram. Arbeiten. Von seinem Leben ist nichts weiter bekannt geworden, als daß er eine Zeitlang Schausp. war. (M.)

**Cupīdo** (Myth.), s. Amor.

**Cura** (Myth.), Personification der Sorge. In der Mehrzahl: rächende Göttinnen, wohnhaft am Eingange in den Orcus, mit verborgen gehaltener Geißel den unentdeckten Missethäter überfallend. (F. Tr.)

**Curēten** (Myth.), bewaffnetete Opfertänzer, zu den Culten der Cybele oder der mit ihr in Verbindung gesetzten Rhea und des Zeus gehörig. Ihr Dasein wird bis vor des Letztern Geburt hinauf gerückt, indem sie des Neugebornen Wächter gewesen sein sollen. Vgl. Cabiren und Corybanten, mit deren ganzem Wesen sie von den Mythographen identificirt wurden. (F. Tr.)

**Curio** (Cajus), ein Zeitgenosse des Cäsar und Cicero, Zu den öffentlichen Spielen, die er zu Ehren seines Vaters veranstaltete, ließ er ein drehbares Doppeltheater von Holz errichten und gab dadurch die erste Idee zu einem Amphitheater (s. d.), die später vollkommener ausgeführt wurde. Plinius hat leider die Erfindung des C. zu kurz beschrieben. (W. G.)

**Cursus**, s. Academie der Schauspielkunst.

**Cybēbe** oder **Cȳbele** (Myth.), eine Naturgöttin,





deren Cultus und Mythus aus Vorderasien nach Griechenland und Rom überging und mit dem der Rhea (s. d.) häufig in Verknüpfung gesetzt ward. Diesem Wesen und der Erzählung, daß sie wegen der Ermordung ihres Geliebten Atys in Raserei verfallen sei, entspricht ihr orgiastisch-fanatischer Cultus, so wie ihre Attribute; obgleich sich auch bei ihr die Züge sanfter Ruhe und Milde deutlich zeigen. Namentlich den Römern ist sie die große Göttermutter vom Berge Ida, die alle Kraft und Fülle spendende Ops. Sie sitzt auf einem von zwei oder vier Löwen gezogenen Wagen, auf dem sie Fruchtbarkeit spendend, die Welt durchirrt; auch wird sie auf einem Löwen reitend dargestellt. Auf dem Haupte trägt sie die Mauerkrone, in der Hand die Handpauke *). Neuere begaben sie auch mit Spieß und Scepter, oder mit Ring und Palmzweig, oder mit Kornähren selbst, als Symbolen der Alles umfassenden Herrschaft, der Schönheit und Ruhe, oder der Fruchtbarkeit. Ihr Kleid ist mit Blumen und Baumbildern geschmückt; auch wird sie verschleiert dargestellt. Ihr Hauptfest zu Rom, die Megalesien, war im April und bestand vorzüglich in dram. Darstellungen, wie denn 4 von den Lustspielen des Terenz an ihnen zur Aufführung kamen. **(F. Tr.)**

**Cyclas** (Gard.), ein Staatskleid der alten Römerinnen, der robe ronde ähnlich; unten mit breiter purpurner Borte besetzt; es wurde unter dem Pallium und Ricinium getragen. **(B.)**

**Cyclōpen** (Myth.): Brontes (der Donner), Steropes (der Welterleuchter) und Arges (der Blitz), der zweite Kinderkreis des Uranus und der Gäa, den Göttern gleich, bis auf das eine große runde Auge in der Mitte des Antlitzes, voll Kraft und Stärke, daher aus Furcht von dem eigenen Vater in den Tartarus verschlossen; bis sie durch Zeus, der sie im Kampfe gegen die Titanen zu Hilfe rief, frei wurden. Sie verliehen ihm aus Dankbarkeit die Donnerkeile und Blitzstrahlen, dem Poseidon den Dreizack, dem Pluto den unsichtbar machenden Helm. Sie waren wohlerfahren in den Künsten der Urzeit, weshalb man die riesigen Bauten, deren Urheber man nicht kannte, ihnen zuschrieb; dagegen erniedrigte man sie aber auch zu Vulcans Schmiedeknechten, bildete sie als solche ab und versetzte sie in die vulcanischen Gegenden Siciliens, ja man machte sie sogar zu einem ungeschlachteten Einwohnerstamme dieser Insel. Ihren Untergang fanden sie durch Apollo aus Rache für die Verfertigung der Donnerkeile, mit denen Jupiter ihm seinen Sohn Aesculapius erschlug. **(F. Tr.)**

---

*) Ihr zur Seite erblickt man öfters auch ihren Geliebten mit phrygischer Mütze bekleidet.

**Cyclus** (lat.), ein Kreis, eine Reihenfolge zusammengehöriger Dinge; daher beim Theater eine Reihe von Stücken über einen Gegenstand, wie: der C. der Hohenstaufen, oder eine Reihe, ein C. von Gastrollen (s. d.) u. s. w.

**Cylinder,** die Gläser auf den Argand'schen Lampen. Vergl. Beleuchtung, Band I. Wolff im Berliner Theater-Almanach für 1839 gibt ein Verfahren an, eine passende Mondbeleuchtung vermittelst gefärbter C. hervorzubringen. Man nimmt nämlich dusbacher Blau, reibt es mit Terpentin und Leinölfirniß zur dicken Farbe, die man 2—3 Tage in einem warmen Raume stehen läßt; alsdann verdünnt man sie mit Kopallack und streicht die C. inwendig damit an. Dieses Mondlicht mag schön und dem natürlichen ähnlich sein, es ist indessen nur dann anwendbar, wenn die Beleuchtung aussteht (s. d.); bei Verwandlungen ist sie unpraktisch.

**Cynthia** (Myth.), s. Diana. — **-ius,** s. Apollo.

**Cyparissus** (Myth.), ein Geliebter Apollo's, der ihn, als er dessen Lieblingshirsch unversehens erlegt hatte, und C. sich darüber zu Tode härmte, aus Mitleid in eine **Cypresse** verwandelte, die deshalb als Symbol der Trauer gilt. Auch von andern gleichnamigen myth. Personen wird eine solche Verwandlung erzählt. (F. Tr.)

**Cypria -is** (Myth.), s. Venus.

**Cypripor** und **Cyprius** (Myth.), so v. w. Amor.

**Cyr,** Saint. Eine berühmte Erziehungsanstalt, wurde 1686 auf Verwenden der Maintenon von Ludwig **XIV.** gestiftet. Papst Innocenz **XII.** bestätigte diese Stiftung als Kloster Die Kleidung bestand aus Oberkleid und Rock von schwarzem Etamine, einem schwarzgewirkten Gürtel, an welchem ein schwarzer Rosenkranz hing, einem schwarz taffetenen Tuch mit einem Rande von weißem Musselin. Auf der Brust hing ein goldenes Kreuz. Zum Kopfzeug hatten sie eine schwarz taffetene Haube und darüber, im Chor einen Schleier. 1707 legten sie diese Kleidung ganz ab und trugen einen Rock mit Scapulier von schwarzem Etamine oder Serge; ein 2 Finger breiter Gürtel von schwarzer Wolle gewirkt, an beiden Enden ausgefaselt, ging bis auf die Knie hinab, hieran hing der Rosenkranz und daran ein kleines Crucifix mit einem Todtenkopf. Auf dem Kopf hatten sie eine Binde und einen Weihel von weißer Leinewand, darüber einen größern Weihel von Etamine, der, heruntergelassen, das Gesicht ganz bedeckte. Auf der Brust hing an einem schwarzen Bande ein goldenes Kreuz, worauf auf einer Seite der Heiland, auf der andern der heilige Ludwig abgebildet war. Außerdem trugen sie einen großen Kirchenmantel. Die Kleidung der Laienschwestern war nur in der Farbe verschieden, das Kleid von brauner, Gürtel, Wimpel, Binde und Weihel von





schwarzer Farbe; auch trugen sie keinen Kirchenmantel und das Kreuz war von Silber. Die Fräulein waren in 4 Classen getheilt, die sich durch die verschiedenen Farben der Bänder unterschieden. Die Fräulein 1. Cl. trugen ein blaues, die der 2. ein gelbes, die der 3. ein grünes und die der 4. ein rothes Band; die beiden ersten Schülerinnen trugen auf der Brust ein silbernes Kreuz an einem buntfarbigen Bande. Während der Revolution wurde die Stiftung aufgehoben und Napoleon legte daselbst später eine Militärschule an. (N.)

**Cythēre, Cytherēa**, (Myth.), s. Venus.

**Czabon** (Elise, sonst Mad. Pohl-Beisteiner), geb. 1807 zu Eisenstadt in Ungarn; vorgebildet durch den Gesanglehrer Bivalaqua, debutirte sie 1824 am Kärnthnerthortheater in Wien, ging von dort nach Preßburg, dann nach Grätz, wo sie sich mit dem Tenoristen Pohl verehlichte und alsdann mit Barbaja (s. d.) zur weitern Ausbildung nach Italien ging, wo sie sich die Kunstfertigkeit und Gewandtheit der dortigen Schule aneignete, auf den Theatern zu Pavia, Livorno, Rom, Florenz und Neapel mit Beifall sang und sogar Mitglied der filharmonischen Gesellschaft in Florenz wurde. Nach Deutschland 1829 zurückgekehrt, machte sie besonders im Norden als Gastin großes Aufsehen und bekleidete geraume Zeit das Fach der ersten Sängerin an verschiedenen Theatern, z. B. an dem Hoftheater in Dresden, in Grätz, Lemberg ꝛc. 1835—36 gastirte sie am Rhein und in Dresden und nahm dann Engagement beim königstädter Theater in Berlin. 1837 ging sie nach Oestreich zurück, gastirte in den vorzüglichsten Städten und nahm ein Engagement in Pesth, welches sie jedoch bald wieder verließ, um in Krakau und Lemberg zu gastiren. Hier heirathete sie 1838 den Musikdirector Czabon, mit dem sie 1839 an den äußersten Grenzen Oestreichs concertirend und gastirend umher wanderte. Gegenwärtig (Juni 1839) wird sie zu einem Gastspiel in Frankfurt a. M. erwartet. Mad. C. hat eine schöne und umfangreiche Stimme und eine gründliche musikal. Bildung; sie eignet sich vorzugsweise für ital. Gesang, in dem sie große Fertigkeit erlangt hat; ihr Darstellungstalent hält indessen mit ihren Mitteln nicht gleichen Schritt, obgleich es durch eine anmuthige Persönlichkeit wirksam unterstützt wird. (A.)

**Czakow** (Tschakow, vom ungar. Gard.), eine mützenartige, unten enge oben weitere Kopfbedeckung des Militärs. Sie ist von schwarzem Filz, der Deckel mit lackirtem Leder überzogen, vorne mit einem (zuweilen auch hinten mit einem kleinern) Schirme versehen, und mit einer Schnur, Kettchen, Cocarde, Agraffe u. dgl. verziert, welcher Schmuck jedoch nur bei Paraden angelegt wird; beim gewöhnlichen Dienste wird der C. häufig, z. B. bei der preuß. Armee mit einem Ueber=

zug von Wachsleinwand bedeckt. Früher trugen nur die ungar. Husaren den C., dann wurde er bei den preuß. Fusilieren, 1806 in der franz. Armee und von ihr bei den Heeren fast aller europäischen Staaten eingeführt. (B.)

**Czechtitzki** (Carl), zu Trautenau in Böhmen 1759 geb., betrat 1777 die Bühne zu Linz als Graf Treuberg in dem von ihm selbst verfaßten Trauerspiele gl. N., ging 1779 zur Rößlischen Gesellschaft nach Augsburg, 1783 nach Berlin, 1784 nach Petersburg, 1785 von da zurück nach Königsberg zu Mad. Schulz, wo er die ersten Lorbeeren, besonders als Hamlet, Franz Moor, Marinelli, Tellheim und Guelfo in Klinger's Zwillingen einerntete. 1787 fand sich C. zu einem Gastspiel in Hamburg ein. Meyer, der treffliche Biograph Schröder's, nennt ihn: „ausgezeichnet durch körperliche und geistige Vorzüge, theaterfest, lebhaft, witzig, anständig, bekannt mit dem Ton der großen Welt, verständlich, und mit einem sprechenden Auge begabt." 1787 kehrte er nach Berlin zurück, wo er für das Fach der ersten Liebhaber und Charakterrollen engagirt war, debutirte als Philipp Brock in Iffland's Mündeln, verblieb dieser Bühne bis 1795, um gänzlich von derselben zurückzutreten, und seiner von Jugend auf ihn beherrschenden Leidenschaft Raum zu geben: das Spiel auf Messen und in Bädern als Erwerbzweig zu treiben. Von dieser Zeit an haben ihn die theatralischen Annalen aus dem Auge verloren und wir wissen nicht zu sagen, ob, wenn und wo er der Erde den schuldigen Tribut gezollt. — Jedenfalls gehörte C. zu den ausgezeichneten Schausp.n seiner Zeit. Die Natur schon gewährte ihm alle Hülfsmittel. Sein Körper war überaus wohlgebildet (ältere Berichte nennen ihn wie von Grazien geschnitzt), edel und schön, sein Auge sprechend, sein Gesicht geistreich, seine Sprache volltönend und jeder Modulation fähig. So stand er, seinem Aeußern nach, würdig neben Fleck, aber auch als Künstler hatte er oft den Vergleich nicht zu scheuen. Zeitgenossen versichern, nichts Vollendeteres gesehen zu haben, als Beide neben einander in den Räubern, Fleck als Carl, C. als Franz Moor. Aber auch in jovialen Parthien, die zugleich Adel und Anstand erforderten, wie der Baron Wiburg in stille Wasser und Baron Rosenfeld in Jünger's Entführung, war er ein vorzüglicher Repräsentant. C.'s Darstellungen wiesen alle auf richtiges Gefühl, auf eine scharfe Beurtheilungskraft, heftige hinreißende — oft nicht genug gezügelte — Leidenschaften und eine glühende Phantasie hin; darum war es zu beklagen, daß die erwähnte Leidenschaft ihn der Bühne vor seiner vollständigsten Entwickelung entriß. (Z. F.)

**Czegka** (Anna, geb. Auerhammer), ihrer Zeit eine ziemlich renommirte Altistin. Sie war eine Reihe von





Jahren in Prag, ihrer Vaterstadt, engagirt, sang später in Wien an der kaiserl. Oper und wurde 1824 in Leipzig als Sängerin und Musiklehrerin — in bereits vorgerückterem Alter — angestellt. Hier blieb sie 2 Jahre, kehrte nach Prag zurück, trat in mehrern Orten als Concertsängerin auf, privatisirte in letztgenannter Stadt und wurde 1839, nahe an die 60 Jahre alt, beim prager Conversatorium als Correpetitarin engagirt. (C. H.)

# D.

**D**, 1) (Musik), die 2. Klangstufe, oder die 3. Saite unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, bei Guido hieß der Ton d sol re, de la re oder auch re. 2) Abbreviatur für da, dal und Destra. 3) Der 4. Buchstabe des Alphabets; seine Aussprache s. unter Ausspr. der Buchstaben.

**Da capo**, 1) (ital. Musik), wörtl.: Von Anfang; wird vom Componisten gebraucht, wenn er eine Stelle wiederholt haben will. Die Stelle, bei der die Wiederholung beginnen soll, wird gewöhnlich mit einem Wiederholungszeichen () angedeutet, weshalb auch die Vorschrift D. dal segno (vom Zeichen an) gebräuchlich. 2) Ein auszeichnender Zuruf für Sänger und Virtuosen, die Wiederholung des Vorgetragenen verlangend, also ein Zeichen des Beifalls und zwar eines der schmeichelhaftesten. (7.)

**Dädalus** (Myth.), Repräsentant der bildenden Kunst der Griechen, auch berühmt wegen seiner Klugheit und Vorsicht. Außer vielen plastischen Werken wird als Beweis seiner Kunstfertigkeit die Erbauung des Labyrinths angeführt (s. Ariadne) und seine Flucht aus demselben mit seinem Sohne Icarus vermittelst mit Wachs befestigter Flügel. Icarus wollte sich zur Sonne erheben, die das Wachs schmolz, so daß er ins Meer stürzte. Daher gilt er im Gegensatze von D. als Bezeichnung übermüthigen Vertrauens auf eigne Kunst und Kraft. (F. Tr.)

**Dämmerung**, das stufenweise ab- oder zunehmende Licht, welches nach dem Untergange oder vor dem Aufgange der Sonne erscheint. Auf der Bühne wird das Eintreten derselben durch weiße Schirme (von Gaze oder Glas) bezeichnet, die in roth, blau und schwarz übergehen, oder umgekehrt, je nachdem es Tag oder Nacht werden soll. Vergl. Beleuchtung.

**Dämon** (Myth.), ursprünglich nur allgemeine Bezeichnung jeglichen göttlichen Wesens, in welcher aber schon früh der Begriff der Einwirkung der Gottheit auf den Menschen das Uebergewicht erhielt, der dann endlich in die Personification einer unbekannt höheren Leitung des Schicksals überging, wie diese Vorstellung namentlich in der attischen Tragödie ihren Ausdruck findet. Mit dem Begriffe des Dämonischen verknüpfte sich das Gefühl des Unheimlichen, Angst und Schrecken bringenden, sie wurden neidische, jedes Uebermaß in seine Schranken zurückweisende, ja strafende Wesen und erhielten Unglücks- und Schreckgestalten: Caco-D.en Doch vertilgte diese Frucht das kindliche Vertrauen auf den Schutz höherer Wesen nicht, und hieraus entstand das schöne Phantasiegebilde der Genien, oder Agatho-D.en, denen zu Ehren die Griechen jede Mahlzeit mit einem Becher ungemischten Weins beschlossen, freundliche, Glück und Freude spendende, Unglück abwehrende Wesen, in deren Schutz sowohl der Einzelne, als Genossenschaften zu stehen glaubten. Die D. sind Personificationen bald von Naturkräften, wie Nymphen, Fluß-, Wald- und Berggöttern, bald von Kräften der moralischen Welt, von Seelenzuständen und Charaktereigenthümlichkeiten, bald örtliche und Landschaftsgottheiten, bald Wesen geringerer Art, wie nächtliche Gespenster u. dgl. Der Gebrauch in der Benennungsweise aus der altclassischen Mythologie verhindert nicht, daß das Wesen für die Mythologie und Religion fast aller Völker Geltung habe, selbst das Christenthum enthält in der Engellehre, und der Katholicismus im Heiligendienst verwandte Elemente, wenn schon letzterer auf der anderen Seite sich mehr dem Heroenculte nähert. Dem Namen D. entspringt im vollsten Umfange der deutsche Ausdruck: Geister in seiner myth. Bedeutung. Die bildliche Darstelluag der D. muß sich natürlich stets nach den Eigenthümlichkeiten jedes Einzelnen derselben richten. (F. Tr.)

**Dänisches Theater.** Der eigentliche Gründer des dän. Dramas und der dän. Bühne war von Holberg (s. d.), eigentlich ein Norweger, Verf. mehrerer berühmter komischer Romane. Seine Anlage zur komischen Poesie befähigten ihn durchaus zum Lustspieldichter, und als solcher sich zu zeigen fand er Gelegenheit, als man 1712 ein Theater zu Kopenhagen zu errichten projectirte. Holberg schrieb nun nach und nach 21 Lustspiele, voll sarkastischer Kraft und örtlicher Wahrheit, voll leichter, nur etwas übertriebener Charakteristik und Situationskomik. Nationelle Sitten, Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit porträtirt Holberg aufs ergötzlichste, doch zu breit; seine Späße bewegen sich meist in der niedrigsten Sphäre der Komik und sind, wie seine Reflexionen, oft äußerst trivial. Seine Stücke, oder die Verarbeitungen





der ihnen zu Grunde liegenden Motive, machten bald die Runde über alle europäische Bühnen, besonders sein, wahrscheinlich dem Englischen nachgebildeter politischer Kannengießer. In seinen Maskeraden ließ er Personen aus etwas höheren Ständen auftreten. In das Deutsche übersetzt wurden seine dram. Arbeiten von Oehlenschläger (Leipzig, 1822. 4 Bde.). Jedenfalls besaß Holberg ein großes Talent für das komische Genre, zeigte den, nur leider wieder verlassenen Weg, welchen das dän. Lustspiel zu nehmen hatte und wurde mit Recht der Vater der dän. Comödie genannt. Nach ihm verfaßte Charlotte Dorothea Biehl seit 1764 mehrere Lustspiele, die sich durch edle Schreibart und leichten Dialog auszeichnen, hierunter der zärtliche Ehemann, der Sylbenstecher (eine Satyre auf die Verbesserer der dän. Sprache), die listige Betrügerin, der verliebte Freund, die zärtliche Tochter, der Zwist u. s. w. Fast um dieselbe Zeit schrieb Wandal sein rührendes Lustspiel, die Stiefmutter, und den Gärtner, gab seit 1778 eine Sammlung neuer dänischer Originalschauspiele heraus und übersetzte auch viel für die Bühne aus dem Französischen und Deutschen. Bekannter als diese wurde der Lustspieldichter Wessel (st. 1786), der sich besonders durch sein Lustspiel „die Liebe ohne Strümpfe" berühmt machte. Ihm folgte Tharup (s. d.), Mitglied der Theaterdirection zu Kopenhagen, mit seinem Singspiel „Höstgildet" (Erntefest) und „Peters Brillup" (Peters Hochzeit). In höherer Sphäre der Poesie bewegte sich Ewald (s. d.) in seinem Trauerspiele „Balders Tod," dessen Stoff aus der Edda entlehnt ist, und dem Trauerspiele „Rolf," welches einen altdänischen Stoff behandelt. In beiden Trauerspielen bekundet sich eine reiche Genialität, welche freilich die Grenzen der Bühnenzulänglichkeit überschritt. Ewald starb 1781, Tharup 1821. Eine Zeit lang fand ein Trauerspiel von Samsöe, welches die Geschichte der Düvecke, der Geliebten Christierns II., behandelte, besonders durch das Spiel der Heiger, einer damals beliebten Schauspielerin, welche die Düvecke, und des Schausp.s Schwarz, der einen Mönch gab, großen Beifall in Kopenhagen. Ihre eigentliche Blüthenzeit erlebte die dän. dram. Poesie mit Jens Baggesen (s. d.) und mit Oehlenschläger (s. d.). Beide gehören durch ihre Schöpfungen in deutscher Sprache auch der deutschen Literatur an. Sie erschufen neue Formen, worin sich von nun an die dän. Poesie mannigfaltiger und energischer entwickeln konnte. Baggesen förderte die dän. Literatur mehr im Ganzen, Großen, als daß er speciell für das Theater thätig gewesen wäre, doch bearbeitete er Wielands Oberon unter dem Titel „Holger Danske" zu einem Singspiel. Unendlich tiefer griff Adam Oehlenschläger in die neue Gestaltung des dän. Drama's ein, das durch ihn auch im Auslande zu

großem Glanz und Ruhm gelangte. Es reicht hin, seine dram. Schöpfungen anzuführen: Correggio, Aladdin oder die Wunderlampe, und die herrlichen Nordlandsdramen Palnatoke, Hakon Jarl und Starrködder, endlich Hagbart und Signe und Axel und Walburg. Seine neuesten Productionen (dram. Dichtungen, Hamburg 1835, 2 Bde.) enthalten des Schönen viel, wenn sie auch an Energie seinen früheren nicht gleich kommen; hierunter sind seine nordischen Dichtungen, wie „der falsche König Oluf" und „Tordenskiold" denjenigen vorzuziehen, deren Stoff dem ital. Leben entnommen ist; sogar sein trefflicher und berühmter Correggio dürfte sich mit seinen nordischen Stücken an Ursprünglichkeit des Gefühls nicht messen können. Doch hat gerade Correggio durch seine Darstellbarkeit Oehlenschläger auch in Deutschland populär gemacht und jene große Zahl von Künstlerdramen zur Nachfolge gehabt, von denen keins den Correggio an Tiefe erreicht. Die Bahn für die künftige Richtung des dän. Drama's war nun durch Oehlenschläger gebrochen. Unter denen, welche gegenwärtig für die dram. Poesie in Dänemark thätig sind, nennen wir zuerst Johann Ludwig Heiberg, (s. d.) ein genialer vielgewandter Kopf, der besonders für die Ausbreitung der Hegel'schen Philosophie in Dänemark thätig gewesen ist. Doch ist die dram. Poesie sein eigentliches Feld, das er im Vaudeville mit wahrhafter Komik und im romant. Genre mit vollendetem Zauber der Sprache und jenem Wohllaute, welcher der dän. Sprache in so großem Maße zu Gebote steht, cultivirt. Schon 1814 bearbeitete er den Don Juan im „Marionettheater," schrieb sodann eine lateinische Abhandlung über das Drama, dichtete ironische Lustspiele, z. B. „Julespög og Nytaarslöcir," in Tieck'scher Weise, ferner romantische und mythologische Schauspiele und eine ganze Reihe von Vaudeville's, worunter besonders „De Danske i Paris" und „Nei!" voll nationaler Beziehungen; auch widmete er dem Vaudeville eine eigene Abhandlung. Großen Beifalls erfreute sich sein Schauspiel „Elverhöi" (1828) das eine Volkssage behandelt, und „Nina oder die Wahnsinnige aus Liebe." Weniger für die Bühne, aber im großen dram. Style dichtet J. E. Hauch, (s. d.) Prof. in Soröe; wir nennen seine Trauerspiele „Bajazet," Tiberius" (deutsch, Leipz. 1836), „Gregor VII.," „Don Juan," „Karl den Femtes Död," „Mastrichts Beleiring" (deutsch, Leipzig 1834), die sämmtlich durch psychologische Tiefe bemerkbar sind. Der Autodidact, H. C. Andersen (s. d.), der zuerst Schausp. werden wollte, aber von dem Director des kopenhagner Theaters abgewiesen wurde, „weil er zu mager sei," und später sich im Romanfache auszeichnete, versuchte sich, von Baggesen ermuntert, auch im Dram., besonders in Vaudeville's, unter denen ihn das sog.





heroische Vaudeville „die Liebe auf dem Nicolaithurme" populär machte. Chr. Bredahl gab von 1819 bis 1832 „dramatische Scenen" heraus und H. Hertz führte das seit Langem vernachlässigte Lustspiel durch Originalarbeiten wieder ein und schrieb das treffliche Trauersp. „Swend Dyrings Haus." Im Ganzen stehen die dän. Dramatiker sehr unter deutschen Einflüssen; aus dieser Hinneigung zu deutschen Elementen erwächst uns aber der Vortheil, daß die vorzüglicheren dän. Dichter von ihren Schöpfungen gewöhnlich auch deutsche Paralleltexte liefern, so besonders Oehlenschläger und Hauch, während Baggesen seine Hauptwerke ursprünglich deutsch schrieb. Uebrigens ist viel poetische Productionskraft in den Dänen, aber die Bühne kommt den jungen Talenten in Dänemark eben so wenig aufmunternd und anspornend entgegen, wie in Deutschland. Ein franz. Journal fand erst neulich eine nationale Freude darin, frohlockend auszurufen, daß die Bühnen aller europäischen Länder, mit Ausnahme Englands, hauptsächlich von dem Repertoir franz. Bühnen zehrten, so hätten sich unter 23 in Kopenhagen neu aufgeführten Stücken nicht weniger als 19 aus dem Franz. übersetzte befunden! — Als Dramaturg und Geschichtschreiber der dän. Bühne machte sich Rahbeck, als dram. Componist Wyse, der auch mehrere Operntexte von Andersen componirte, rühmlich bekannt. Ueber die Theater in Kopenhagen, deren es außer einem Nationaltheater noch ein auf königl. Kosten unterhaltnes franz. besitzt, s. Kopenhagen. Man rühmt ihre zweckmäßige Bauart und einfache aber kräftig wirkende Maschinerie. (H. M.)

**Dagr** (nord. Myth.), der Tag, ein Sohn von Dellingr und der Nott (Nacht) schön, hell und licht. Allvader setzte ihn nebst der Nott an den Himmel, den sie beide täglich umfahren.

**Dahn** 1) (Friedrich), geb. z. Berlin 1811, verließ die anfänglich unfreiwillig erwählte theol. Laufbahn, um sich dem Theater zu widmen, welches er 1828 bei der Bühne der Königstadt zu Berlin mit Beifall betrat; nach 9monatlichem Engagement ging D. als Liebhaber nach Breslau, wo er besonders im Lustspiele bald ein schönes Talent entwickelte. Nach einem Gastspiele in Berlin trat D. 1831 ein Engagement in Hamburg an, wo er als Nachfolger Emil Devrients sich dennoch sehr die Liebe des Publikums erwarb und unter Director Schmidts Leitung zum gediegenen Künstler bildete. Hier verehlichte sich D. 1833 mit Constanze Le Gaye, gastirte bald nachher mit seiner Gattin in München und trat 1834 ein in Folge dieses Gastspiels abgeschlossenes Engagement für das Fach jugendlicher Helden und Liebhaber an. 1836 gastirte er in Hamburg und erhielt die deutlichsten Beweise des ehrenvollsten Andenkens. D. ist von der Natur für sein

Fach mit allen Mitteln reichlich ausgestattet und zeigt im Tragischen wie im Lustspiel gleiche Befähigung, wenn auch das ernste Drama sein vorzüglicher Wirkungskreis ist. 2) (Constanze, geb. Le Gay), geb. zu Kassel 1814; mit ihrem Vater, der Kapellmeister war, kam sie nach Braunschweig und Hamburg, und trat in beiden Städten in Kinderrollen mit schönem Erfolge auf; 1828 kam sie zu der Derossi'schen Gesellschaft nach Düsseldorf und Aachen, wo sie sich zuerst in einer großen Rolle, der Raupach'schen Rafaele versuchte; 1830 kehrte sie nach Hamburg zurück, wo sie von nun an das Fach jugendlicher Liebhaberinnen zur vollen Zufriedenheit des Publikums bekleidete. 1833 vermählte sie sich mit dem Vor.; gastirte 1834 mit ihrem Gatten in München und wurde in Folge dessen engagirte. Hier nun hat sie ihr schönes Talent erst glänzend entfaltet und sich bald zum Lieblinge des Publikums emporgeschwungen. Mit allen geistigen Gaben eint sich bei ihr eine reizende Persönlichkeit und ein schönes Organ. So wirkt sie in der Tragödie und im Lustspiel mit gleichem Erfolge. Eine Reihe von Gastspielen an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands, haben ihr allgemeine Anerkennung und den Ruf, eine der begabtesten deutschen Künstlerinnen zu sein, eingetragen. (R. B.)

**Dailly** (Armand), geb. um 1770, kam nach kurzer Wirkung in der Provinz nach Paris und das ältere Odeon zählte ihn lange zu seinen beliebtesten Mitgliedern, besonders ergötzte sein komisches Gesicht und burleskes Spiel. Vom Odeon ging D. 1816 an das Gymnase, blieb daselbst bis er 1825 bei dem Théâtre français debutirte. Seine ausdrucksvolle und doch alberne Physionomie, sein natürliches und ansteckendes Lachen, erwarben ihm allgemeinen Beifall, so daß er sogleich angestellt wurde und sich auch hier bald in der Gunst des Publikums festsetzte. (A.)

**Dalai Lama** (oder Lama Erenebutscher, der sehr große Priester) eines der beiden Oberhäupter lamaischer Religion, der sichtbare Stellvertreter der Gottheit, dessen Seele noch dieselbe ist, die den Stifter der Religion: Fo oder Schiganuny belebte. Bei dem Absterben des D. geht die Seele in den Nachfolger über, wegen welcher Unsterblichkeit der D. auch Lama Konku, ewiger Vater heißt. Er führt zugleich die weltliche Regierung. Ist der neugeborne D. noch ein Kind, so tritt eine vormundschaftliche Regierung unter chinesischer Oberaufsicht ein. Der Sitz des D. ist die tibetanische Hauptstadt Lassa mit der nahegelegenen Sommerresidenz auf dem heiligen Berge. (F. Tr.)

**Dactylische Versarten** (Metr.), s. Versfüße.

**Dalberg** 1) (Johann von), geb. 1445, wurde 1482 Bischof von Worms und Geheimerrath des Pfalzgrafen am





Rhein; wie fast alle Mitglieder dieser alten und edeln Familie, begünstigte und beförderte er Wissenschaften und Künste. Auf D.s Veranlassung wurde 1498 die erste Comödie in Deutschland von den Schülern des berühmten Reuchlin aufgeführt. D. starb 1503. 2) (Wolfgang Heribert, Freiherr von), geb. 1750 zu Herrnsheim bei Worms, Bruder des Großherzogs von Frankfurt, widmete sich dem Studium der Jurisprudenz, ward hierauf Kämmerer von Worms, erhielt 1791 bei der Krönung Leopolds II. die Würde eines deutschen Reichsritters und starb 1806 als badischer Oberhofmeister und Staatsminister. — Als Präsident der mannheimer deutschen Gesellschaft und Intendant der dortigen Bühne hatte er großen Einfluß auf die Beförderung der Wissenschaften und Künste, denen er ein eifriger Gönner war. Die mannheimer Bühne behauptete zu seiner Zeit einen hohen Rang und war die Wiege der berühmtesten Schausp., eines Iffland, Beck, Beil u. A. Als dram. Schriftsteller dagegen hat er nichts Ausgezeichnetes geliefert. Er ist Verf. folgender Schriften: Walrais und Adelaide, Mannheim 1778; Kora ebend. 1780; Elektra ebend. 1780; Shakspeare's Julius Cäsar ebend. 1785; Cumberlands Kolerischer ebend. 1786; Die Brüder ebend. 1786; Oronoko ebend. 1786; Montesquieu ebend. 1787; der weibliche Ehescheue, Augsburg 1787; der Mönch von Karmel, Berlin 1787, unzweifelhaft die beste seiner Arbeiten. Außerdem lieferte er einzelne Beiträge in Zeitschriften. (Thg.)

**Dalmatica** (Garder.), ein langer, bis auf die Füße reichender Rock mit weiten Aermeln von verschiedenen Stoffen und Farben; im Mittelalter war die D. die festlichste Kleidung für hohe Personen und hat sich z. B. bei Kaiserkrönungen noch bis in unsere Zeit erhalten. Auch die Bischöfe und kathol. Priester überhaupt haben die D. (Alba) als Amtskleidung beibehalten. (B.)

**Dal segno** (Musik), s. Da capo.

**Damoreau-Cinti** (Mad., geb. Laure-Cinthye-Montalent), geb. zu Paris 1801, widmete sich zuerst der Instrumentalmusik, doch bald wurde man auf ihre herrliche Stimme aufmerksam, sie erhielt im Conservatoire Unterricht im Gesange von Plantade und machte darin so außerordentliche Fortschritte, daß sie in ihrem 12. Jahre das Conservatoire verlassen konnte und von der Königin Hortense in ihrer Privatcapelle angestellt wurde. 1816 wurde sie 2. Sängerin bei der von der Catalani neu organisirten ital. Oper, debutirte als Lilla in der Cosa rara und machte sich schon damals so bemerkbar, daß das Publikum nur sie mit dem Namen der Prima donna beehrte. Ungeachtet dessen aber ward sie von Viotti, der einige Zeit die Direction der ital. Oper

führte, vernachlässigt und begab sich nach London, wo sie den größten Enthusiasmus erregte. 1821 kehrte sie nach Paris zurück, sang bei der ital. Oper, deren Director damals Habeneck war, alle ersten Parthien und stieg immer höher in der Gunst des Publikums. Kurze Zeit darauf verließ sie dies Engagement, um Mitglied der großen Oper zu werden und feierte im **Fernand Cortez, le Rossignol, le Siège de Corinthe,** Moïse etc. wahre Triumphe. Doch bald verließ sie auch dieses Engagement, nachdem sie die Gattin Damoreau's, eines geübten Sängers und verdienstvollen Schausp.s, der mit ihr seine musikal. Ausbildung im Conservatoire zu gleicher Zeit erhalten hatte, geworden war und wurde mit ihrem Manne Mitglied der brüsseler Oper. Doch nicht lange konnte die große Oper sie entbehren. Als die Stumme von Portici zur Aufführung vorbereitet wurde, schien die D. C. durchaus nothwendig zum glücklichen Erfolge. Sie ward von neuem engagirt und der glänzendste Erfolg ward ihren Leistungen in genannter Oper, im **Guillaume Tell, Robert le Diable, le Comte Ory, le Philtre** u. s. w. Mad. D. C. ist eine Sängerin, die sich sowohl durch die wohlklingendste Stimme, als durch eine correcte Gesangsmethode auszeichnet und dabei eine sehr schöne nnd geistreiche Frau. (R. S.)

**Dams** (Friedrich), geb. zu Braunschweig 1804, ward erst in späterem Alter auf seine treffliche Stimme aufmerksam gemacht und von dem Tenoristen Keil im Gesang unterrichtet; dann betrat er die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge in Sondershausen und war nacheinander als 2. und 1. Tenorist engagirt in Hannover, Augsburg, Düsseldorf und Ofen, wo er vorzugsweise und ausschließlich als 1. Tenorist auftrat. 1832 gastirte D. mit großem Beifall in Prag, wo er in Folge dessen engagirt wurde, 1833 in Pesth, Wien in der Josephstadt, wo er besonders in Spielparthien, als: Fritz in der Braut, Diavolo, George Brown &c. viel Aufsehn erregte; dann erhielt er ein Engagement bei dem neuerrichteten Hoftheater in Kassel. Obgleich Wild und Rosner seine Vorgänger waren, so genügte D. doch auch hier dem Publikum. 1835 folgte er einem Rufe nach Darmstadt, von wo aus er in Leipzig, Breslau, Wien, Pesth u. s. w. gastirte und ein Engagement in Prag annahm; 1837 kehrte er nach Cassel zurück, wo er sich noch befindet. D. ist durch Talent und Persönlichkeit auf das Fach der Spieltenorparthien hingewiesen; seine nicht zu starke Stimme hat einen wohlthuenden und angenehmen Klang und ein lebendiges, freies Spiel zeichnet ihn vortheilhaft aus unter den deutschen Sängern. (J. W. G.)

**Danae** (Myth.), s. Perseus.

**Danaus** (Myth.), des Belus Sohn, hatte versprochen, seine 50 Töchter, die Danaiden, auch Beliden ge-





nannt, mit den 50 Söhnen seines Bruders Aegyptus zu vermählen; weigerte es aber aus Furcht vor Unheil, welches ein Orakelspruch verkündet. Aegyptus Söhne erzwangen die Erfüllung des Versprechens; aber auf Anstiften des D. ermordeten sämmtliche Töchter in der Brautnacht die ihnen aufgedrungenen Gatten; nur Hypermnestra schonte den ihrigen, Lynceus. Daher die Erzählung von der Mörderinnen Bestrafung in der Unterwelt, wo sie ein durchlöchertes Faß mit durchlöcherten Gefäßen voll Wasser schöpfen müssen. Aeschylus stellt sie in den Schutzgenossenen als gottesfürchtige Jungfrauen dar. Von Belang endlich ist die Zahl der Danaiden für die Entscheidung der Streitfrage über die Anzahl des Chorpersonals in der alten Tragödie. (F. Tr.)

**Danchet** (Antoine), geb. zu Rom 1671, schrieb über 20 Opern und Lustspiele, die zu ihrer Zeit gern und viel gesehen wurden, von denen sich aber nur Idoménée erhalten, welche Mozart auch nach einer ital. Bearbeitung componirte. Die Leichtigkeit, mit welcher er arbeitete, und der geringe Anspruch seiner dram. Dichtungen auf Tiefe und Dauer verursachten, daß seine vielen Feinde ihn lange Zeit auf das heftigste in Recensionen und Flugschriften verfolgten. D. hatte aber einen so sanften, liebenswürdigen Charakter, daß er seinen Feinden sogar Gutes erwies, ohne daß diese es wußten. Als ein junger Dichter einst ein heftiges Pamphlet gegen ihn veröffentlicht, schrieb er selbst ein Aehnliches, schickte es dem Schmäher zu und bat ihn, auch dies noch drucken zu lassen, da er in seinem ersten Pamphlet noch vieles Lächerliche vergessen, was er von sich selbst am Besten kennen müsse, und ihm daher zur Benutzung schicke. D. bekleidete mehrere bedeutende Staatsämter und starb 1748 als Mitglied beider Academien. (L. S.)

**Dancourt** 1) (Florent Carton), geb. 1661 zu Fontainebleau, erhielt seine Erziehung von Jesuiten und sollte in ihren Orden eintreten; widmete sich aber dem Studium der Rechtswissenschaften und ging endlich aus unbesiegbarer Neigung zum Theater. Sein Talent als Schausp. war keineswegs bedeutend, da er aber durch seine Stücke, deren er beinah 60 schrieb, sich dem Theater sehr nützlich bewies, so verschaffte er sich in Intriguants, Mäntel- und Bauernrollen eine gewisse Anerkennung und Beliebtheit, obgleich man von ihm sagte: er spiele die Tragödie bürgerlich und das Lustspiel tragisch. Louis XIV. war ihm persönlich gewogen, machte ihn zu seinem Vorleser und zum Director des Théâtre français und beschützte ihn in seinem Wirken, besonders weil er stets durch neue Divertissements für die Unterhaltung des Hofes sorgte. Seine Stücke waren leicht zusammengewürfelt, und gefielen nur wegen der Lebendigkeit, mit welcher sie Thor-

heiten und Lächerlichkeiten der Zeit und der Mode schilderten. Jede Stadtneuigkeit, jede Klatscherei gab D. Stoff zu einem Stücke, daher sich auch außer dem Chevalier à la mode, keines einer längeren Dauer zu erfreuen gehabt. Das Sujet des Ballets: le Carnevale de Venise ruhrt ebenfalls von D. her. In Hinsicht auf seine literarische Rechtlichkeit sagt man ihm wenig Gutes nach. Wendete sich ein junger Theaterdichter an ihn, um ein neues Stück lesen und zur Aufführung bringen zu lassen, so machte er sich Auszüge daraus, gab die Arbeit als völlig unbrauchbar für das Theater zurück und brachte dann nach einigen Jahren seine Bearbeitung auf die Bühne, so daß die Dichter erstaunt und entrüstet ihr Werk erkannten. Seine Werke sind 1760 in 12 Bänden erschienen. Racine hörte einst einen Buchhändler seinen Käufern das Theater von D. lebhaft empfehlen und konnte sich nicht enthalten auszurufen: Dancourt's Theater! sagen Sie lieber, Dancourt's Pranger! — Schon 1718 verließ D. die Bühne und starb 1726 als reicher Mann. 2) (Therese, geb. Lenoir de la Thovillier), geb. zu Paris 1666, Gattin des Vor., eine talentvolle und reizende Schauspielerin; sie betrat 1685 das Theater und blieb bis 1718, wo D. sich von der Bühne zurückzog, Liebling des Publikums. Sie starb 1725. (L. S.)

**Danebrog** (Orden vom), Waldemar II. sah aus den Wolken herab eine rothe Fahne mit einem weißen Kreuze sich senken, griff, durch dies himmlische Zeichen ermuthigt, den Feind an und schlug ihn. Zur Erinnerung dieses Sieges stiftete er 1219 diesen Orden. Christian V. erneuerte ihn 1671 und Friedrich VI. theilte ihn 1808 in 4 Klassen, in Großcommandeure, Großkreuze, Commandeurs und Ritter. Das D.-Kreuz ist von Gold, weiß emaillirt auf rothem Grunde und hat oben unter einer Krone den Namenszug F. R. VI., in der Mitte ein W, in den Enden des Kreuzes, dessen Ecken mit goldenen Kronen geschmückt sind, stehen die Worte: Gud og Kongen (Gott und der König). Auf der Rückseite liest man die Zahlen 1219, 1671 und 1808. Die Großcommandeurs tragen das D.-Kreuz mit Brillanten besetzt an einem weißen gewässerten seidenen Bande mit rothen Kanten um den Hals und den Stern, in dessen Mitte über dem W eine goldene Krone sich befindet und welcher dem Kreuze gleich ist und in den Ecken silberne Strahlen hat, auf der linken Brust. Die Großkreuze tragen das Kreuz mit 14 Brillanten geschmückt, von der rechten Schulter nach der linken Seite herabhängend und den Bruststern. Die Commandeurs tragen den Stern um den Hals und ein D.-kreuz ohne silberne Strahlen auf der linken Seite des Kleides. Die Ritter tragen es an einem schmalen weißen Bande mit rothen Kan-

ten im Knopfloch. Bei Feierlichkeiten tragen die beiden ersten Klassen eine Festkleidung, die in einem langen rosenrothen, weiß gefütterten Sammetmantel, weißen Unterkleidern, Schuhen und Strümpfen, nebst schwarzem Hut mit weiß und rothen Federn besteht. An einer goldenen Kette wird dazu das Ordenskreuz auf der Brust getragen. Außer diesen 4 Klassen wird das Ordenskreuz noch als ein Ehrenzeichen in Silber vergeben, und von den Besitzern, die D.=Männer heißen, am Ordensbande im linken Knopfloche getragen. (B. N.)

**Dankbare Rollen** (Techn.), in der Bühnensprache solche Rollen, die durch den darzustellenden Charakter, das Interesse, welches der Dichter denselben zu verleihen gewußt, und die Leichtigkeit, selbst mit geringer künstlerischer Befähigung dieselben genügend zu spielen, den Beifall des Publikums gewinnen. Im Allgemeinen also alle Rollen, die ohne bedeutende Anstrengung des Schausp.s, und nur durch Anwendung natürlicher Fähigkeiten gefallen. Zu d.n R. gehören besonders: jugendliche Liebhaber wie Fridolin, Kosinsky, Philipp in Johanna von Montfaucon, die meisten Dümmlinge (bekanntlich die leichtesten Aufgaben) und solche Rollen, die durch Gutmüthigkeit, lebhaftes Gefühl für Recht, schwärmerische Freiheitsliebe und aufopfernde Hingebung das Publikum interessiren. Doch gibt es auch Nebenrollen, die durch eine besondere Befähigung des Darstellers zu sogenannten d.n werden und da es fast keinen Schausp. gibt, der nicht zu irgend einer Rolle sich ganz besonders eignet und wäre es der Knecht Bob in der weißen Dame, so hat eigentlich jeder seine besondern d.n R. Rollen, welche durch einen Schausp. zu ungewöhnlicher Bedeutung erhoben werden, können zwar für diesen, aber nie für seinen Nachfolger d. genannt werden, im Gegentheil sind gerade diese die schwierigsten Aufgaben für den Nachfolger. Daß es vorzüglich d. R. sind, die zu Gastrollen, Debüts= und Abschiedsrollen gewählt werden, liegt in der Sache selbst. Je nach dem Talente des Darstellers kann dieselbe Rolle d. oder nicht sein, wenn sie dem Aeußern und den Mitteln des Einen entspricht, dem Andern aber selbst mit Aufwendung aller künstlerischen Mühe nicht zusagt. Nach d.n R. und dem Beifall des Publikums für deren Darsteller läßt sich der Werth eines Schausp.s nie beurtheilen, sondern im Gegentheil die eigentliche Kunstbildung in Zweifel ziehen. (L. S.)

**Dankbarkeit** (Alleg.), eine weibliche Figur in antikem Gewande; als Embleme hält sie eine Kupferschale, oder gießt dieselbe aus; auch hat sie oft einen Storch neben sich, der schon im grauesten Alterthum als Symbol der D.

betrachtet wurde. Ein deutscher Künstler versinnbildete die D. wie oben angegeben, stellte sie aber an einen Opfertisch, der von einem ehernen Storche getragen wurde. (F. Fr.)

**Danzi** (Franz), geb. 1760 zu Mannheim, wurde von seinem Vater, welcher Hofmusikus war, frühzeitig im Clavierspielen und Gesang unterrichtet, und machte schnelle und glückliche Fortschritte hier sowohl als in der wissenschaftlichen Ausbildung. Noch Jüngling, wurde er in die mannheimer Capelle aufgenommen, mit welcher er später nach München wanderte, wo er seiner Compositionen wegen großen Beifall fand. Besonders waren es die beiden Opern: „Die Mitternachtsstunde" und „Iphigenia in Aulis," welche mit Beifall aufgenommen wurden. — In München heirathete D. die liebenswürdige Margarethe Marchand (geb. 1768), als Sängerin, Clavierspielerin und Schauspielerin gleich berühmt. 1791 unternahmen Beide eine große Kunstreise und wurden dann bei der ital. Operngesellschaft von Guardasoni, D. als Musikdirector, dessen Gattin als Sängerin angestellt. Margarethens seelenvoller Gesang fand den ausgezeichnetsten Beifall und war besonders in deutscher Musik bezaubernd. Mit Ehren überhäuft reisten Beide 1794 nach Italien, wo sie besonders in Florenz und Venedig mit Beifall aufgenommen wurden. — Nach ihrer Rückkehr nach München 1796 wurde D. zum Vicecapellmeister ernannt, als welcher er jedoch seine Gattin bald verlor, die auf den großen ital. Theatern den Keim zu einem frühen Tode gelegt hatte. Sie starb 1800 an der Auszehrung. D. ward hierdurch und durch seinen Mitcapellmeister P. Winter der Aufenthalt in München verleidet, und er nahm daher 1807 ohne Bedenken die Stelle eines Capellmeisters in Stuttgart an, sah sich jedoch bald genöthigt, nach Karlsruhe zu gehen, wo er von allen geehrt, 1826 sein einsames Leben beschloß. D.s Werke erfreuen sich noch immer eines großen Beifalls; dies gilt, außer den komischen Opern: „Die Mitternachtsstunde" und „der Kuß" auch von seinen Gesängen und ital. Quartetten, so wie von seinen Singübungen. Auch als geistlicher Componist leistete D. Tüchtiges, besonders gerühmt wird sein Te Deum. (Thg.)

**Danzig** (Theaterstat.), Hauptstadt des gleichnamigen preuß. Regierungsbezirks an der Weichsel, eine Meile von der Ostsee, eine der berühmtesten und gewerbreichsten Städte Preußens mit 64,000 Einw. So lange die Stadt zur Republik Polen gehörte, findet man fast keine Spur vom Theater und die erste bessere Gesellschaft, die um 1770 in D. Vorstellungen gab, war die unter der Direction der Geschwister Schuch; 2 Töchter der Mad. Schuch führten sie in Gemeinschaft mit Steinberg, Bearbeiter mehrerer Shakspear'schen





Dramen. Am Schlusse von 1801 trennte sich die Direction. Bachmann behielt die Concession für D., Steinberg ging nach Königsberg. 1807 führte der Justizcommissarius Grobdeck die Theaterverwaltung, machte aber schlechte Geschäfte. Ihm folgten Huray der Aelt. und Beinhöfer. Später wurde Huray bis 1818 allein Director des Theaters, das unter ihm seine Blüthenzeit feierte, ihm folgten Schröder, Huray d. Jüng, Döring, Ziethen, Hübsch und Laddey (1839). Unter den lebenden Künstlern von Ruf waren in D. engagirt: Jost, Baison, Genee, Baudius, Heckscher und die Musikdirectoren Bernhard Weber und Heinrich Marschner. Die Wirksamkeit der Laddey'schen Direction hat in dem ersten Winter 1838—1839 den gemachten Ansprüchen nicht genügt. Bevor man noch wußte, aus welchen Mitgliedern die Gesellschaft bestehe, und welcher Geist dieselben durchdringen werde, war bereits ein Abonnement zu Stande gekommen, welches auf 100 Vorstellungen sämmtliche Logen und den größten Theil der Sperrsitze in Beschlag nahm. Später kam es freilich vor, daß Abonnementbillets im Intelligenzblatt zum Spottpreise ausgeboten wurden. Die Kritik hat von jeher hier eine liebevolle Pflege gefunden, ohne jedoch irgend etwas gebessert zu haben. Von dem größeren Theile des Publikums wird der Theaterbesuch zu sehr als bloßer Zeitvertreib angesehen. Bei einer Einwohnerzahl von 64,000 Seelen, könnte wohl eine stehende Bühne bestehen; allein es gelingt der Direction kaum, in D. 4 Wintermonate sich mit ihrer Gesellschaft zu halten; im Sommer und Herbst muß sie sich in Marienburg, Elbing, Marienwerder und Thorn durchzuhelfen suchen. Früher gehörte Bromberg auch zur Concession des danziger Theaterdirectors, seit einigen Jahren ist dieser Ort aber dem Director des posener Stadttheaters zugefallen. Bei freundlichem Wetter gehen die Danziger nicht ins Theater, und würde ihnen auch der höchste Kunstgenuß geboten. So kommt es, daß von den Heroen der Kunst in D. nur selten Einer glänzt, da dieselben meist im Sommer ihre Gastreisen antreten, wo Thaliens Tempel verschlossen ist. D. kann in ästhetischer Beziehung weniger eine deutsche, als eine berliner Stadt genannt werden. Berlin ist sein Vorbild, berliner Celebritäten können hier auf guten Erfolg und auf Zuvorkommenheit rechnen, da die hier hochgehaltene Autorität berliner Zeitungen ihren Ruf begründet. So haben auch Opern und Dramen hier fast immer ihre gute Aufnahme nur einer vorangegangenen gleichen in Berlin zu danken. Der große Devrient kam von Berlin und die Danziger besuchten seine Vorstellungen, die große Sophie Schröder kam von Wien, und ihre dritte Vorstellung konnte nicht stattfinden, weil das Theater leer war. Der Geschmack des Publikums ist vorherrschend

auf die Oper gerichtet, und hier sind die Ansprüche bedeutender als an das recitirende Schauspiel; dabei ist man aber doch noch sehr genügsam, da man von beliebten Dilettanten den Maßstab fur Sänger von Fach nimmt. Sehr einflußreich sind in D. noch die Privatverhältnisse der Mitglieder und man beobachtet sie genau. Wer es versteht, sich recht viel Privatfreunde zu erwerben, der kann auf kräftige Unterstützung wie auf Nachsicht rechnen. Letztere ist nur leider schon oft auf unverantwortliche Weise gemißbraucht worden. Die Vorstellungen fanden früher in der Reitbahn und einem großen Saale uber dem grünen Thore statt, bis im Anfange dieses Jahrh. ein besonderes Schauspielhaus erbaut und 1801 am 3. Aug. eingeweiht wurde. Dieses steht, mit nur 2 freien Seiten, auf dem größten und schönsten Platze der Stadt, dem Kohlenmarkte; es ist viereckig, und kuppelartig bedachet. Eine schmale Vorhalle stützt sich auf dicke Säulen, unter denen der gewöhnliche Haupteingang sich befindet. Die innern Räume sind zweckmäßig eingerichtet, nur sind die ersten Ranglogen am Proscenium so eingebugt, daß man sich vorbeugen muß, um auf die Bühne sehen zu können. Auch in acustischer Hinsicht ist das Haus nicht ganz genügend; es hat 3 übereinanderlaufende Logenreihen, ist mehr rund denn oval, und faßt gegen 1500 Personen. Die höchste Einnahme von 600 Th. brachte es bei einem Gastspiele Ludwig Devrients. Das Haus ward auf Actien, von dem Baumeister und Stadtbaurath Held erbaut; das Actiencapital reichte jedoch nicht hin, und es mußte noch eine Anleihe gemacht werden. 1814 wurde das Schauspielhaus subhastirt und von dem Könige angekauft. Bei der Subhastation verloren die Actienaire Alles, und selbst die eingetragenen Gläubiger erhielten nur etwa die Hälfte ihres Vorschusses zurück. Seitdem hat es ein Comité in Miethe, der für alle nöthigen Reperaturen sorgen muß. Von diesem miethen es die Directoren und zahlen für jede Vorstellung 10 Thlr. Die Decorationen gehören der Stadt, einzelne sind noch ziemlich gut erhalten, die meisten zeigen durch ihre Blässe, daß sie sich darnach sehnen, ordentlich restaurirt zu werden.

**Daphne** (Myth.), eine von den Begleiterinnen Diana's. Von Apollo verfolgt, flehte sie die Götter um den Tod, den sie seiner Umarmung vorzog, und wurde im Thale Tempe in einen Lorbeerbaum verwandelt. Im Musengotte lebte die Liebe und Erinnerung an die Grausame fort: mit den Zweigen ihres Baums, den er mit ewiger Grüne begabte, schmückte er sich Haar, Cither und Köcher und weihte ihn zum Symbol des höchsten Siegesruhmes; den Römern galt er auch als Zeichen der Ruhe, der Freude und der Beglückwünschung. Im Mittelalter war die Krönung mit dem Lorbeerkranze das





Zeichen der Anerkennung eines Dichters, die dadurch laureati hießen. Die höchste Ehre war namentlich in Italien, die Krönung auf dem Capitol zu Rom. (F. Tr.)

**Darmstadt** (Theaterstat.), Haupt= und Residenzstadt des Großherzogthums Hessen mit 20,000 Einw. Ueber die frühesten Theaterzustände in D. ist nichts bekannt; doch muß schon ziemlich früh ein Schauspielhaus erbaut worden sein, da unter den Landgrafen zuweilen reisende Gesellschaften im herrschaftl. Schauspielhause gespielt und vom Hofe Zeichen der Gunst erhalten haben. Nachdem fast 25 Jahre gar kein Theater gewesen war, begründete 1806 ein Sattlergeselle ein Liebhabertheater, welches, so dürftig es auch sein mochte, die Lust an dram. Genüssen anregte und so der Grundstein eines künftigen Theaters wurde. 1807 finden wir den Director Xavier Krebs zuerst mit einer Kindergesellschaft im Gasthofe zum Erbprinzen längere Zeit in D.; er machte daselbst so gute Geschäfte, daß er seine Gesellschaft sehr vergrößerte und sogar ein stehendes Theater in D. zu begründen versuchte. Das Local wurde bald zu klein für die Schaulustigen, Krebs miethete daher ein als Scheune benutztes massives Gebäude in der alten Post und ließ dasselbe auf eigene Kosten zum Theater umschaffen. Dieses enthielt 3 Logenreihen, Gallerie und Parterre und faßte an 1000 Zuschauer. Dieser Bau indessen ruinirte die Direction und wenige Monate nach der Eröffnung (Mai 1808) wurde eine Administration eingesetzt, die besonders dafür sorgen mußte, daß die zahlreichen Gläubiger des Directors bezahlt wurden. 1809 nahm der Hof zuerst entschiedenen Antheil an dem Theater, indem er dasselbe nicht allein mehrmals besuchte, sondern bei einem Gastspiele der Händel=Schütz auch das herzogl. Schauspielhaus einräumte. Inzwischen wurde die finanzielle Lage der Direction immer kritischer und das Theater war dem Untergange nah, als der Großherzog dasselbe am 23. Mai 1809 für seine Rechnung übernahm, es bald nachher zum Hoftheater erhob und den Freiherrn von Weyher zum Intendanten einsetzte; die Krebs'sche Gesellschaft wurde größtentheils beibehalten, Krebs selbst bei dem neuen Institute angestellt; das Gebäude in der alten Post gab man auf und das neudecorirte fürstl. Schauspielhaus wurde von nun an ausschließlich benutzt. Der Großherzog, ein begeisterter Verehrer und Kenner der Musik, ließ die Hofconcerte, die bisher unter seiner unmittelbaren Leitung bestanden hatten, eingehen, und wandte seine ganze Aufmerksamkeit dem Theater d. h. der Oper zu, die besonders begünstigt wurde, wie es schon die Umwandlung der Benennung: Hoftheater in großherzogl. Operntheater genügend bekundet. Von nun an stieg das Theater zu D. zu immer höherm Glanze; war das

Personal auch Anfangs noch nicht ganz entsprechend, so wurde nach allen Kräften an seiner Vervollständigung gearbeitet; auch zog man die bedeutendsten Künstler als Gäste nach D., wie 1811 Eßlair, Iffland und Anna Milder. Die Capelle sowohl als die sehr starken Chöre leisteten das Vorzüglichste und überhaupt wurden alle Opern mit solcher Sorgfalt studirt, daß die Präcision und Rundung der Darstellungen jede einzelne Schwäche bedeckten. Das Theater stand bald unter der unmittelbaren Leitung des Großherzogs, der die Opernproben selbst dirigirte, die Intendanturstelle ging stillschweigend ein und nur die Oeconomie stand unter einer besondern Verwaltung, deren Chef der Obrist du Hall war. Zur Leitung des Schauspiels wurde ein Comité, bestehend aus den Schausp.n Blumauer, Fischer und Zwick eingesetzt, der indessen mit großen Hindernissen zu kämpfen hatte, da die Oper alle Kraft absorbirte und es z. B. bei dem Einstudiren einer Oper oft Monate lang nicht gestattet war, große Stücke zu geben, die das Chorpersonale in Anspruch nahmen. So schön und geräumig auch das Schauspielhaus war, genügte es doch der Prachtliebe des Großherzogs nicht und 1818 wurde ein neues unter der Leitung des Oberbauraths Moller erbaut, welches zu den schönsten und geräumigsten Theatern in Deutschland gehört; auch die innere Einrichtung vom Maschinenmeister Dorn dürfte an Zweckmäßigkeit schwerlich übertroffen werden. Dieses Theater wurde am 7. Nov. 1819 mit der Oper „Ferdinand Cortez“ eröffnet. In schneller Steigerung erhob sich das Institut nun auch in künstlerischer Beziehung — wenigstens hinsichtlich der Oper — zu einem der ersten des Vaterlandes; ein seltener Verein ausgezeichneter Talente (wir nennen nur Wild, Julius Miller, Mad. Krüger-Aschenbrenner, Mad. Frank, Grüner, Haßloch, Hoffmann rc.) glänzte in dem trefflich geleiteten Ganzen; an äußerer Pracht der Ausstattung aber übertraf das Theater zu D. jede andere Bühne. Durch lebenslängliche Anstellung wurde die Zukunft der Künstler gesichert und diese an D. gefesselt, obschon diese Sicherung sich bei einer spätern Veränderung leider theilweise als illusorisch erwieß; diese Vorsorge erstreckte sich selbst auf die vorzüglichen Mitglieder des Chors. Von nah und fern strömten die Fremden zu den Opernvorstellungen und dadurch erhielt auch der pecuniäre Theil des Theaters die höchste Blüthe. 1823 wurde das Theater wegen Krankheit des Großherzogs, der keine Oper aufführen ließ, deren Proben er nicht selbst geleitet, eine geraume Zeit ausschließlich auf das Schauspiel angewiesen und es erhob sich durch diesen Zufall zu einer ungewöhnlichen Höhe und behauptete auch nachher den gewonnenen Raum, besonders als der Abgang Wild's 1825 eine Lücke in die Oper brachte.

Im Allgemeinen aber machte sich von dieser Zeit ab ein Rückschritt bemerklich; die zunehmende Schwäche des Großherzogs gestattete ihm ferner die alleinige Leitung des Theaters nicht und es wurde ein Verwaltungsrath ernannt. Jetzt erst beachtete man den durch zu häufige Gunstbezeugungen übermäßig gestiegenen Etat und begann Ersparungen zu machen, die natürlich manchen künstlerischen Verlust zur Folge hatten; doch hob sich das Schauspiel fortwährend und besonders als 1827 der Freiherr von Türckheim an die Spitze der Theaterverwaltung gestellt wurde. Ein Versuch, der Oper durch das Engagement der Henriette Sonntag, die mit unerhörtem Jubel einige Gastrollen gegeben hatte, einen neuen mächtigen Impuls zu geben, mißlang und sie erlitt durch eine bedeutende Krankheit des Großherzogs wieder längere Störungen; dagegen gewann das Schauspiel an Grua, Seydelmann, Porth und Dem. Peche kräftige Stützen. Das kurz nach einander erfolgende Ableben der Großherzogin (Oct. 1829) und des Großherzogs (April 1830) hatte eine gänzliche Umwandlung zur Folge; das Theater wurde eine Zeit lang geschlossen, und der Hofrath Dr. Th. Küstner zur Reorganisirung desselben berufen; im Juli wurde das Hofoperntheater aufgelöst, einige Mitglieder erhielten ihren vollen Gehalt als Pension, andere einen kleinen Gnadengehalt, viele wurden ohne Gehalt entlassen, mehrere mit bedeutender Gehaltsverminderung bis 1831 engagirt; auch die Capelle wurde sehr vermindert und mehrere Aenderungen im Theater selbst angebracht, die auf große Einschränkungen für die Folge deuteten. Im August wurde das neue Hoftheater eröffnet und Oper wie Schauspiel erfreuten sich nun einer ganz gleichen Pflege. Aber schon im Jan. 1831 wurden alle Contracte, die sämmtlich nur provisorisch geschlossen waren, gekündigt und das Hoftheater am 30. Juni abermals aufgelöst; die Mitglieder zerstreuten sich nach allen Winden. Im Winter $18\frac{31}{32}$ wurden nur 12 abonnirte Concerte und ein Paar Opern von Gästen benachbarter Bühnen und einigen noch anwesenden Pensionären, gegeben. Ferner hatte Hofrath Küstner, der als Intendant in Diensten geblieben, das Opernhaus zu Maskenbällen einrichten lassen, und es wurden deren drei veranstaltet, die lebhafte Theilnahme fanden. Für den Winter $18\frac{32}{33}$ wurden ebenfalls Concerte arrangirt und ein Paar Opern mühsam aufgebracht; Küstner wurde nach München berufen, und bald darauf erboten sich die Directoren Remie und Röckel, für die nächste Saison eine Operngesellschaft zu stellen. Dieser Antrag ward genehmigt; die Directoren brachten das Solopersonale zusammen, Orchester, Chor, Theater und Decorationen, Garderobe, Requisiten u. s. w. wurden vom Hofe zu ihrer Disposition

gestellt, dem Geheimenrath Zimmermann wurde die Administration übertragen und unter seiner Leitung fanden im Winter 18$\frac{33}{34}$ 38 Opernvorstellungen statt. Remie besorgte die Seenerie, Hofkapellmeister Mangold dirigirte die Musik, Hofchordirector Neukäufler studirte die Chöre ein. Dieselben Verhältnisse blieben auch im folgenden Jahre, nur daß das Sängerpersonal wechselte, und wegen Mangelhaftigkeit des Repertoirs viele kleine Singspiele, Vaudevilles, auch wohl kleine Lustspiele und Possen aufgeführt wurden. Inzwischen hatte Remie die Direction des mainzer Theaters übernommen, und an seiner Statt wurde dem ehemaligen Regisseur des Hoftheaters Fuchs, die sceenische Leitung übertragen. Von 1835—37 bestand das Hoftheater unter der Administration des Geheimenraths Zimmermann, und der artistischen Leitung von Mangold und Fuchs. Die ausübenden Mitglieder waren bisher jedesmal nur für die Dauer der Saison engagirt worden; von nun an aber wurden Jahrescontracte, und sogar auf längere Zeit, abgeschlossen. Eine neue Hoffnung auf soliden Fortbestand erblühte dem Hoftheater, als der Hofmarschall Graf von Lehrbach zum Intendanten ernannt wurde, ein Mann von hoher Bildung und Liebe zur dramatischen Kunst durchdrungen; aber, er behielt die oberste Leitung nur 2 Jahre; Zimmermann, der auch bisher bei der Hoftheater-Administration betheiligt geblieben, wurde Intendant, und für 18$\frac{39}{40}$ ist Remie als artistischer Director angestellt. Wie nun das Ganze sich gestalten wird, ob die Hoffnung das Theater gänzlich wieder hergestellt und fest begründet zu sehen, sich verwirklicht, muß die Zukunft lehren. Vgl. Dismas Fuchs chronologisches Tagebuch des großherzogl. Hoftheaters, von der Begründung bis zur Auflösung desselben. Darmstadt 1832. (R. B. u. D. F.)

**Darstellung** (Aesth.), die durch Farben, Töne, Worte, oder Formen bewirkte Versinnlichung eines in der Anschauung gegebenen Stoffes; die D. durch Töne und Worte geschieht in der Zeit: durch Dichtung, Rede und Musik; die D. durch Farben und Formen geschieht im Raume durch Malerei, Bildnerei, Baukunst u. s. w.; die vereinte D. durch Töne und Formen, die im Raume und in der Zeit zugleich geschieht, (Mimik, Tanz- und Schauspielkunst) ist demnach die deutlichste und vollkommenste. Der Schausp. versinnlicht demnach durch Töne und Formen die Idee des Dichters, die durch den Begriff und die Auffassung (s. d.) Stoff seiner Anschauung geworden ist, und stellt zugleich sich selbst in dem dram. Bilde als Kunstwerk dar. Es ist also zur gelungenen D. vor Allem **D.s-Gabe**, d. h. das Vermögen erforderlich, die Idee des Dichters vollkommen zu erfassen und äußerlich wiederzugeben; denn die höchste Vollendung der D. beruht eben darin, daß





die Idee (der Stoff der Anschauung) als lebendes Bild in Wahrheit und Klarheit hervortrete. Die D.s=Gabe ist kein Product des Fleißes und Denkens, sondern ein Geschenk der Natur, die besonders über den Beruf (s. d.) zum Schausp. entscheiden sollte. Wo sie fehlt, wird nur ein fruchtloses Streben, welches an die Mittelmäßigkeit der Leistungen gekettet ist und nie die Sonnenhöhe der freien, selbstschaffenden Kunst erreicht, sich zeigen. (R. B.)

**Datus.** Ein röm. Schausp. zur Zeit Nero's. Er machte sich durch die Kühnheit berühmt, mit der er die Verbrechen des Tyrannen öffentlich darstellte. Als Nero seinen Vater vergiften und seine Mutter ertränken ließ, begleitete er in einer Atellana (s. d.) die Worte: „Leb wohl mein Vater: leb wohl meine Mutter" mit den Gesten einer Person, die einen Giftbecher leert und einer die vergeblich gegen die Wellen kämpft, in denen sie untergeht. Den Senat, dem Nero mit dem Tode gedroht hatte, machte er lächerlich, indem er bei den Worten: „Und Pluto führt Euch zum Tode!" den Gang und die Bewegungen der Senatoren nachahmte. Zum Lohn dafür starb er unter den Ruthenstreichen der Lictoren. (L S.)

**Dauberval.** Erster Tänzer und Balletmeister des franz. Theaters, der in beiden Richtungen das pariser Publikum lange entzückte, ohne je zu außergewöhnlichen Mitteln seine Zuflucht zu nehmen. Er war ein Zögling Noverre's, der indessen selbst von ihm sagt: daß nur die Natur seine Lehrerin gewesen sei. Leider versagte ihm seine, mit dem Mannesalter eintretende Körperfülle das längere Wirken als Tänzer und er entschädigte seine zahlreichen Verehrer nur durch eine Reihe von Balletten, deren einfacher, gewöhnlich ländlicher Charakter siegreich gegen das alte Vorurtheil der großen Feen= und mythol. Ballete auftrat. Einige seiner Ballette haben sich sogar bis jetzt erhalten. 1789 zog er sich vom Theater zurück. Seine Gattin, welche Noverre das Ebenbild Terpsichores nennt, war ebenfalls ausgezeichnet als Tänzerin. (H...t.)

**Daudel** (George), geb. in England im Anfange dieses Jahrh., widmete sich der Bühne in Frankreich und kam nach einigen Versuchen auf Provinzialtheatern an das Théâtre des Variétés, wo er Schwätzer mit vielem Beifalle spielt. Obgleich kein außerordentl. Schausp., weiß er doch sein Publikum durch komische Wortspiele und amüsante Histörchen recht angenehm zu unterhalten. D. ist Herausgeber, der mit vielem Beifalle aufgenommenen Zeitschrift: le regisseur des théâtres. (R. S.)

**David** (Giacomo), geb. 1750 zu Presezze bei Bergamo; nach erhaltener dürftiger Bildung betrat er 1770 als

Tenorist die Bühne zu Mailand mit dem besten Erfolge, blieb aber dennoch fast 20 Jahre unberühmt. Erst um 1790 verbreitete sich sein Ruf durch ganz Europa; 1791 sang er mit Furore in London, kehrte 1794 nach Italien zurück, um die Stelle als Kammersänger am Hofe zu Parma anzunehmen, unternahm 1802 eine Kunstreise durch Frankreich, wo er als das glänzendste Meteor am musikal. Himmel angestaunt und geehrt wurde. Nach seiner Rückkehr sang er wieder an mehreren Theatern Italiens und nahm 1811 in Genua Abschied von der Bühne, lebte dann 10 Jahre fast zurückgezogen in Bergamo, bis er sich durch Barbaja's Bestürmungen bewegen ließ, noch einmal die Bühne zu betreten. So erschien der 72jährige Greis 1822 in Wien und brachte durch seinen noch immer klang- und ausdrucksvollen Gesang eine fast unerhörte Wirkung hervor. 1824 zog er sich wieder nach Bergamo zurück und starb daselbst 1830. Eine seltene Kraft und Umfang der Stimme, einten sich bei D. mit dem geschmackvollsten und trefflichsten Vortrage; mit unermüdlichem Fleiße hatte er sich die tüchtigste Künstlerbildung angeeignet und die Musik im weitesten Umfange sowohl, als alle Hülfswissenschaften der dram. Darstellung studirt. Daher war sein Spiel eben so künstlerisch schön wie sein Gesang. Auch als Mensch war D. höchst achtungs- und liebenswerth. Sein Sohn Giovanni D. ist ebenfalls ein schätzenswerther Tenorist. (3).

**Davies** 1) (Thomas), geb. um 1730, widmete sich der Buchhandlung, ging dann zur Bühne und wechselte so noch einige Mal; doch war er die längste Zeit Schausp. Er schrieb mehrere gute Lustspiele, machte sich aber besonders durch sein Life of Garrick, London 1780, 2 Bde., deutsch, Leipzig 1782 bekannt. Er starb 1785 zu London. 2) (Cäcilie) genannt L'Inglesina, geb. zu London 1746, wurde von Sachini und Hasse zur Sängerin gebildet und sang wechselnd in Italien, wo sie sich den schmeichelhaften Beinamen erwarb, England und Frankreich mit der größten Auszeichnung; so 1771 in Neapel, 1774 in London, 1777—79 in Paris, 1780—84 in Florenz. Dann kehrte sie nach London zurück und lebte zurückgezogen bis sie 1803 daselbst starb. Ihre Schwester 3) (Alix), geb. 1730, starb 1793 zu London, war ebenfalls Sängerin und Virtuosin auf dem Clavier; doch glänzte sie vorzugsweise als letztere. (R. S. u. 3.)

**Dazincourt** (Joseph, Jean Baptiste Albouy), geb. 1747 in Marseille, studirte in seiner Jugend, wurde dann Kaufmann und betrat 1772 in Brüssel die Bühne mit glänzendem Erfolg. Nach 4jährigem Aufenthalt in Brüssel erhielt er ein Engagement am Théâtre français in Paris, wo er mit der Rolle des Figaro in Beaumarchais Folle

journée seinen Ruf für immer gründete. Er war der Lehrer der Königin Marie Antoinette und verdankte der Gnade des Hofes viel, mußte aber eben dafür während der Revolution durch eine 11monatliche Gefangenschaft büßen. Schon stand er auf der Liste der Verurtheilten, als die Verwendung seiner vielen Verehrer ihn rettete. Bis zu seinem Tode 1809 war er in Besitz des ersten komischen Faches, obgleich seine spätere Leibesstärke ihn unfähig machte die leichtern, flüchtigern Rollen zu spielen. Er bildete viele bedeutende Schüler, z. B. Mlle. Volnais und war unter Napoleon Director der Hofschauspiele, in welcher Eigenschaft er die Schausp. des Théâtre français nach Erfurt zum Congreß führte; aber seine Anstrengungen bei dieser Gelegenheit zogen ihm bei seiner Rückkehr nach Paris ein hitziges Fieber zu, an welchem er starb. Sein Name wird noch immer unter den ersten Künstlern des Théâtre français genannt. (L. S.)

**D dur** (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems und zwar eine der beliebtesten und am häufigsten gebrauchten; ihr Grundton ist D und die Vorzeichnung 2 Kreuze, wodurch c und f in Cis und Fis verwandelt werden. Ihr Charakter ist Fröhlichkeit, Jubel und Triumph; doch ist sie auch ganz zum Ausdrucke des Friedens, der Ruhe und der Unschuld geeignet. (7.)

**Debut** (franz.; Techn.), wörtlich Antritt, Hervortritt; besonders gebräuchlich für das erste Auftreten auf der Bühne. Zu unterscheiden ist das D. als Schausp. überhaupt und als erstes Erscheinen auf einer Bühne, als erste Gastrolle oder erste Rolle im neuen Engagement (Antrittsrolle). In ersterer Rücksicht pflegt man das D. als ersten theatral. Versuch zu bezeichnen. So gebräuchlich es auch ist, für das D. eine besonders günstige Rolle zu wählen, so selten bewährt sich für die Folge der Beifall, den der Kunstjünger in einer solchen gefunden, und bei dem gänzlichen Mangel aller künstlerisch geordneten Vorstudien; erscheint es als ein Mißbrauch, den Anfänger sofort in bedeutenden Rollen erscheinen zu lassen. Auf dem Théâtre français in Paris wird kein D. bewilligt, wenn nicht erst der ganze Cursus im Conservatorium durchgemacht, oder ein bedeutender Künstler den Debutanten durch Privatunterricht so weit gebracht hat, daß er eine vorläufige Prüfung besteht. Bei den deutschen Theatern mangelt eine solche Prüfung fast ganz. Gewöhnlich sucht ein Anfänger sich durch Lehre oder Beispiel eines guten Schausp.s ohne alle allgemeine künstler. Studien für ein gewisses Rollenfach vorzubereiten und wählt dazu natürlich nur das dankbarste. Kurzer Unterricht schleift nun vielleicht die auffallendsten Mängel ab, und so vorbereitet, das Eingelernte wiedergebend, mit einem möglichst vortheilhaften Costüm versehen und von der Rolle getragen (s. Dank=

bare Rollen), erscheint der **Debutant** vor dem Publikum. Ein vortheilhaftes Aeußere sichert ihm im Voraus Nachsicht, eine gewisse Fertigkeit, die Folge des Einlernens, läßt Befähigung vermuthen und gern muntert man jugendliches Streben auf. Daher die fast immer günstigen Erfolge des D.s. Leider ist der Debutant aber nur zu geneigt, die Aufmunterung für anerkennenden Beifall zu halten und selten vermag er es im Laufe des Repertoirs, den so hervorgerufenen Ansprüchen zu entsprechen. Schwer wird sich ein glänzendes D. bei einem wirklich guten Schausp. nachweisen lassen, fast alle haben mit dem Unbedeutenden, ja oft ganz Unpassenden angefangen und nach und nach erst die spätere Geltung erreicht. Es ist daher wohl zu bedenken, sowohl für die Bühnenvorstände, wenn sie künftige Hoffnungen an einen Anfänger knüpfen, als für den Anfänger selbst, will er nicht jahrelang Unmuth ertragen, welche Rollen zum D. gewählt werden. Anzurathen ist jedem Kunstjünger in solchen Rollen aufzutreten, deren Wahl Bescheidenheit und Mißtrauen in die eigene Kraft verräth, ohne deswegen zu denjenigen Rollen zu gehören, bei denen eine Aeußerung des Beifalls unmöglich ist. Wir nennen hier den Raoul in der Jungfrau von Orleans, den schwed. Hauptmann in Wallensteins Tod, den Theramen — im Lustspiel aber alle Naturburschen und Dümmlinge als das Leichteste und Dankbarste für den Auftretenden. Rollen, wie der Orelly in Maria Stuart, jede hastige Botschaft, jede leidenschaftliche Aufgabe, sind entschieden zu widerrathen; da gerade zu diesen die größte innere Ruhe und längere Theatererfahrung gehört. Es versteht sich von selbst, daß der Auftretende den Rath erfahrener Künstler sucht und benutzt, aber er sehe sich vor, nicht dem Lehrer sklavisch nachzuahmen; denn nichts wirkt unvortheilhafter auf das Publikum, als eine deutliche Copie (s. d.). Bei dem D. junger Sänger und Sängerinnen entschädigt oft eine schöne Stimme für den Mangel jeder schauspielkünstler. Bildung, und wenn der Gesanglehrer sein Werk geendet, so ist der Schüler gewöhnlich für das erste Auftreten ausgebildet. Bei Tänzern versteht es sich von selbst, daß strenge Ausbildung in einer Tanzschule dem D. vorhergegangen sein muß. Das erste D. eines Gastes entscheidet mit wenigen Ausnahmen über die Geltung, welche der Künstler beim Publikum erringt. Wahl und Vorbereitung sei also gleich vorsichtig, gleich gewissenhaft. Spielt der Gast in der Absicht, sich für ein bestimmtes Fach zu engagiren, so ist es selten günstig für ihn, gerade in d e n Rollen aufzutreten, wenigstens z u e r s t aufzutreten, die sein Vorgänger mit Beifall dargestellt. Im Gegentheil sind andere Rollen zu wählen, die demselben Fache angehören, und entweder den Reiz der Neuheit oder





doch eine besondere Anziehungskraft für das Publikum haben. In oft und kürzlich erst gegebenen Stücken aufzutreten, ist nicht anzurathen, weil sie nicht allein den Vergleich mit dem Vorgänger dringender herausfordern, sondern auch kein zahlreiches Publikum anzuziehen pflegen. Nicht alle Leistungen, die in einer Stadt gefallen, erreichen dies in einer anderen, und diese Erfahrung sollte den Schausp. bei der Wahl seiner Gast=D.s leiten. D.s eines neuengagirten Schausp. werden Antrittsrollen genannt. Es ist der sehr natürliche Wunsch des Künstlers, dem Publikum diejenigen seiner Leistungen gleich Anfangs und in rascher Folge vorzuführen, von deren Wirkung er eine vortheilhafte Meinung für sich erwartet. Er wählt daher unter seinen besten Rollen doppelt so viel, als Antrittsrollen ihm bewilligt sind und bezeichnet die ihm vorzüglich wünschenswerthen besonders. Die Direction wählt dann ihrerseits diejenigen unter den vorgeschlagenen, welche ihr entweder am vortheilhaftesten für die künftige Stellung des neuengagirten Mitgliedes, für die Casse oder für den inneren Geschäftsbetrieb, insofern die Stücke auf dem Repertoir oder leicht vorzubereiten sind, scheinen. Befinden sich unter den Antrittsrollen solche, die schon im Besitze anderer Schausp. sind, so ist der Besitzer verpflichtet, sie, wie bei Gastrollen, dem Antretenden zu überlassen (s. Besitz). Die gewöhnliche Zahl der Antrittsrollen ist 3, steigert sich bis 6, doch sind auch Fälle vorgekommen, freilich nur bei Schausp.n ersten Ranges, denen 12 Antrittsrollen bewilligt worden sind. Für den Schausp. ist es zwar wünschenswerth, wenn sämmtliche Antrittsrollen rasch nach einander folgen, doch kann er sich nicht weigern, wenn zwischen den Antrittsrollen auch andere eingeschoben werden, besonders solche, die er als Gast schon bei derselben Bühne gespielt hat, oder die unter denjenigen sich befinden, die er auf seinem Rollenverzeichniß eingereicht hat. In solchen Fällen wird die zu spielende Rolle nicht besonders als Antrittsrolle angekündigt, oder wenn es im Interesse der Direction liegt, dies zu thun, so zählt sie unter den bewilligten und festgestellten Antrittsrollen nicht mit. Verlangt die Direction die Wiederholung einer Antrittsrolle, so zählt diese nicht unter der bewilligten Zahl mit und es ist die Sache der Direction, dies mit demjenigen Schausp. zu arrangiren, der sich im Besitz der Rolle befindet. Es ist nicht gut, wenn der neueintretende Künstler zu seinen Antrittsrollen dieselben Stücke wählt, in denen er vielleicht schon als Gast gespielt, weil sich theils das Interesse des Publikums abstumpft, theils dem Künstler die Gelegenheit entgeht, seine Befähigung in verschiedenen Richtungen zu zeigen. Wenn bei der Gastrolle ein Heraustreten aus der Gemeinschaft zum Ganzen eben deswegen verzeihlich ist, weil

der Gast sich unmöglich in kurzer Zeit mit dem Ensemble einer Bühne vertraut machen kann, und zunächst das Bestreben hat, sich geltend zu machen, so ist dies bei den Antrittsrollen schon anders. Sobald man weiß, daß der Künstler in einer gewissen Zusammengehörigkeit mit den Uebrigen an eine Bühne gebunden ist, verlangt der Kunstfreund mit Recht ein vollständiges Anschließen in Art und Weise der Darstellung an das Vorhandene, oder eine Heraufbildung des vielleicht Fehlerhaft gewesenen an die bessere Art und Weise des Neueintretenden. Jedenfalls aber ein Ganzes, nicht eine besonders gespielte Rolle, die ihrer Umgebung nur zu den richtigen Stichwörtern zu bedürfen scheint. Künstlerisch betrachtet haben die Antrittsrollen das Gute, dem Publikum Dasjenige gleich Anfangs vorzuführen, wofür der Künstler sich besonders befähigt glaubt, dessen Besitz aber durch die bestehenden Verhältnisse vor der Hand verhindert wird. Uebrigens gibt die Antrittsrolle kein Recht auf den Besitz derselben während des Engagements und wird zwar jedesmal auf dem Zettel besonders angekündigt, aber nicht anders als durch den laufenden Gehalt honorirt. (L. S.)

**Decke**, 1) jeder Gegenstand, der einen andern dem Auge verbirgt; 2) besonders Stücke Zeug, die zum Schutze oder zur Zierde über Möbel und sonstige Gegenstände gebreitet werden, Tischd., Teppige u. s. w. (s. d. Art.); 3) die Bedeckung eines Zimmers oder sonstigen Raumes; auf der Bühne also besonders die Sofitten (s. d. u. Decoration) bei Zimmern und dergl.

**Decker**, 1) (Thomas), engl. dram. Dichter, lebte unter Jacob I. und ist weniger durch seine poetischen Werke, als durch seine literar. Streitigkeiten mit Ben Johnson bekannt, den er besonders in dem Gedicht: Satyromastix, heftig angriff. 2) (Carl von), als dram. Dichter unter dem Namen Adalbert vom Thale bekannt; geb. 1784 in Berlin, trat 1797 in den preuß. Militärdienst, blieb bis 1807 in demselben und ging 1809 mit dem Corps des Herzogs von Braunschweig nach England, wo er bis 1813, blieb dann aber wieder in die preuß. Armee eintrat. Die Feldzüge von 1813, 14, 15 machte er mit Auszeichnung mit, kam später in den großen Generalstab, wurde Lehrer an der Kriegsschule und gewann als militärischer Schriftsteller allgemeine Anerkennung. Ein Duell, in welchem er seinen Gegner tödtete, brachte ihn kurze Zeit auf die Festung. Gegenwärtig lebt er als Obrist und Commandant der 1. Artilleriebrigade zu Königsberg. Seine Schriften fanden eine große Verbreitung und gelten für gediegen, besonders in praktischer Hinsicht. Große Vorliebe für das Theater ließ ihn in den Mußestunden auch für die Bühne arbeiten. Bekannt wurde zuerst von ihm ein





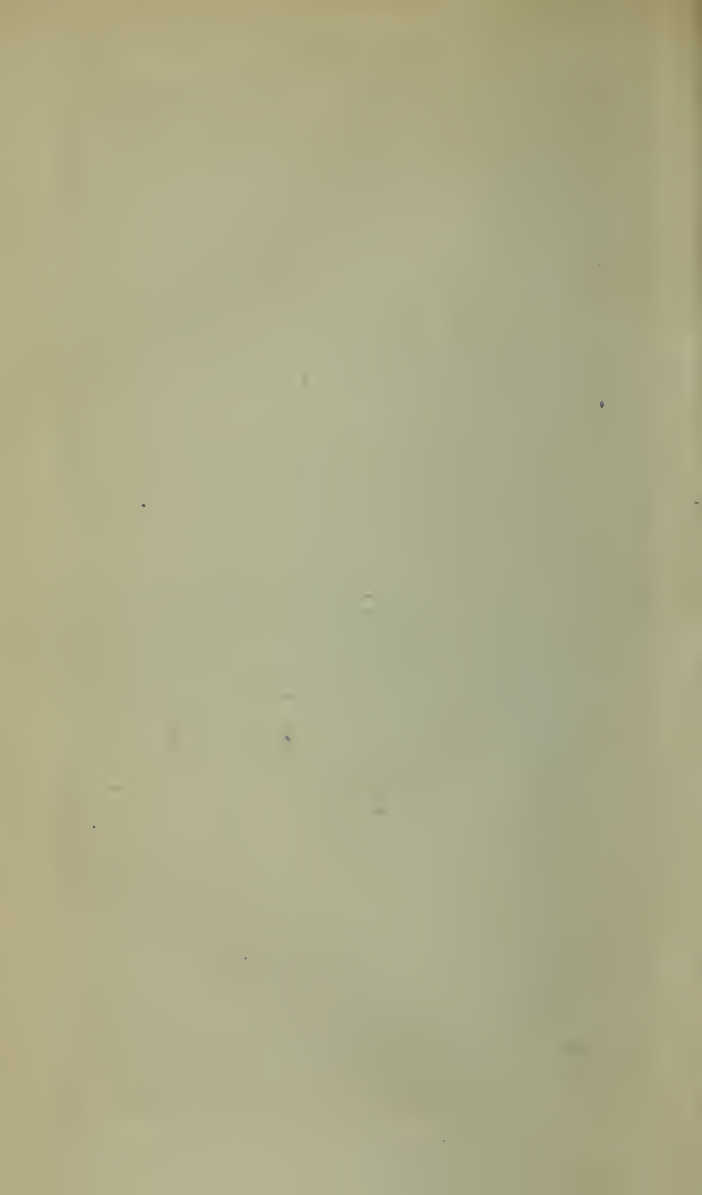
2actiges Lustspiel: das Vorlegeschloß, eine Bearbeitung der alten engl. Posse: the padlock, in welchem L. Devrient als alter poln. Diener so Ausgezeichnetes leistete. Ein größeres Werk: Margot Stofflet fand wenig Anerkennung, dagegen sind mehrere Lustspiele und Possen mit Glück auf den meisten Bühnen gegeben worden. In neuester Zeit hat sein kleines Lustspiel: Guten Morgen Vielliechen, auf den meisten Bühnen Glück gemacht. (R. S. u. L. S.)

**Deckmantel** (Gard.), eine Bekleidung der Juden beim Gottesdienst; sie besteht aus einem 4eckigen Stuck Tuch, welches Kopf und Rücken bedeckt, die Stelle des Kopfes ist mit einem Stück Gold- oder Silberstoff (Krone) besetzt, an den 4 Ecken sind kleine Verzierungen von ähnlichem Stoffe angebracht. Der D. wird über allen Kleidern getragen; nach der Lehre der Rabbiner trägt Gott selbst eine ähnliche Bekleidung. (B)

**Declamation** (Rhet., vom lat. declamare, laut reden). Ein Theil der äußern Beredtsamkeit, die Kunst des schönen mündlichen Vortrags poetischer oder prosaischer Werke, Vortragskunst, Darstellung stylistischer Producte für das Ohr, wie die Gesticulation Darstellung derselben für das Auge ist, Beide, Gesticulation und D., unterstützen, erklären und ergänzen sich bei dem Schausp., die Gesticulation ist eben so oft Interpret der D., wie diese Interpret der Gesticulation ist. Die D. ist für den Schausp. die schwierigste, aber auch die belohnendste Aufgabe, wenn sie von ihm allen Anforderungen entsprechend gelöst wird. Zuerst kommen die Naturmittel hierbei in Betracht. Ein metallreiches, biegsames, reines und kräftiges Organ ist zwar nicht wesentliches Bedingniß einer schönen D., wird ihr aber halben Wegs entgegen und zur Hülfe kommen. Ein solches Organ, wenn Hörbares und Sichtbares verglichen werden darf, steht in demselben Verhältniß zum Schausp., wie der reine und edle Marmor zum Bildhauer; die Masse ist gediegen aber unfertig, es kommt Alles darauf an, welches Gebilde der Künstler aus ihr formt. Oder besser: ein gutes Organ ist ein trefflich gebautes Instrument, das sich in seinem eigentlichen Charakter, seiner Reinheit, seiner Fülle erst dann bewährt, wenn ein Meister es behandelt, ein Virtuose, der geistiges Verständniß besitzt und für jede Art und jeden Grad der Empfindung dem Instrumente die entsprechende Nuance, den angemessenen Ausdruck zu entlocken weiß. Sogar ist ein solches Organ von Kraft, Fülle und Metall im Stande, den Schausp. uber Wesen und Bedeutung der D. mit den leichten Erfolgen, die ein Organ dieser Art an sich selbst, ohne Hinzutritt geistiger Ausbildung und häufig ohne Mühe erringt, zu tauschen; daher jene Verirrungen bei körperlich gut

ausgestatteten Schausp.n, welche durch hohle, aller feinen Nuancirung entbehrende, schwülstige und bloß schreiende D. auf das Publikum zu wirken suchen. Hier findet, wie eine geistreiche Frau bemerkt, eine Art bloß körperlicher Begeisterung statt; das Untergeordnetste am Künstler, das bloße Organ, herrscht hier über das Publikum, nicht sein Geist, seine Auffassung, sein Verständniß dessen, was er vorzutragen hat. Die D. muß zugleich aus dem Herzen kommen; vielen unserer Schönredner auf der Bühne dagegen sitzt sie nur auf der Zunge und zwischen den Zähnen und wird wie ein todtes metallisch glänzendes Ding ohne Inhalt von den Lippen gesprudelt. Dieser Fehler lastet besonders auf unsern jungen Liebhabern und Helden, welche häufig den Mund zu voll nehmen und statt zu **declamiren** nur reden, besonders bei den Abgängen, die der moderne Dichter durch alles Mögliche, selbst durch Reime zu verstärken suchen muß, damit nicht er, sondern der Schausp. applaudirt werde. Es gibt viele Rollen, bei denen ein wohlklingendes, volles Organ unerläßlich ist; ein Carlos, ein Max Piccolomini mit einem bloß schneidenden oder stumpfen Organ würde bei der trefflichsten D. das Publikum von vornherein gegen sich stimmen; dagegen gibt es andere Rollen, in denen ein zu volles, klingendes Organ kaum so gute Dienste leisten würde, als ein schneidendes, stumpfes, sogar ein wenig heiseres, nur kein absolut mißklingendes oder fehlerhaftes. Hierzu rechnen wir besonders die Intriguants, die schleichenden Bösewichter, die mephistophelischen Naturen, wie Wurm in Kabale und Liebe, Mephistopheles im goethe'schen Faust, Franz Moor in den Räubern, Richard **III.** im shakspeare'schen Stück gl. N. und andere. Diese vortrefflich zu declamiren reicht, bei guter Benutzung und charakteristischer Auffassung, ein mittleres, oft selbst schwaches oder scharfes Organ vollkommen hin; ein vollkräftiges muß sich dagegen bei dem Vortrage solcher Partieen geflissentlich dämpfen. Des verstorbenen Devrient Organ konnte man eben so wenig als ein schönes bezeichnen, wie gegenwärtig das Organ Seydelmann's; aber bei beiden wurde und wird dieser Mangel nicht empfunden, da sie ihr Organ ganz ihrem Rollenfache anzupassen wußten. Was die D. selbst betrifft, so ist wohl das erste aber auch untergeordnetste Erforderniß, daß der Declamirende die Worte richtig ausspreche und betone (s. Aussprache, Accent und Betonung), wie es das erste aber auch untergeordnetste Erforderniß für einen Stylisten ist, daß er orthographisch richtig schreibe; die richtige Aussprache und Betonung der einzelnen Worte ist eben nur die Orthographie der Vortragskunst. Er muß ferner die Satzzeichen wohl beachten; viele sonst treffliche und von innerm Feuer getriebene Schausp. verrücken sie und





springen über sie muthwillig hinweg, bis der Athem (s. Athemholen) ihnen versagt und sie an einer ungehörigen Stelle einhalten müssen. Ein Vortrag dieser Art erhält einen unangenehmen coupirten Charakter. Gerade die Interpunctionen bezeichnen allein die nothwendigen Rastzeiten, wo die Stimme ein Recht hat, auszuruhen, um bei gehörigem Athem zu bleiben. P. A. Wolff, durch die Vortrefflichkeit seines Vortrags berühmt, äußert hierüber: „das Comma, das Colon, der Punkt, die Ausrufungs- und Fragezeichen sind sprechende Noten für den Declamator." Das geschickte Athemholen ist ein mechanisches Hilfsmittel für das Gelingen einer D. Hören wir auch hier die eben angeführte Autorität. „Die Geschicklichkeit, zu rechter Zeit Athem zu holen", sagt Wolff, „ist von solcher Wichtigkeit, daß sie einen Zweig der Redekunst bildet und sich den Studien der Recitation und D. anreiht. Viele Schausp., und mehr noch Schauspielerinnen, übereilen ihre Athemzüge dermaßen, daß es ihnen so unbequem, als den Zuhörern unangenehm und ängstlich wird. Der Nachtheil, der daraus für den Wohlklang der Stimme entsteht, ist zu vermeiden, wenn man sich Zeit nimmt, die Stärke und Ausdauer seines Athems genau prüft, die passenden Ruhepunkt auswählt und seine Stimme niemals so ausgibt, daß man ihrer nicht mehr Meister bleibt. Man ist immer stark, so schwach man auch erscheinen mag, wenn man mit seinen Kräften Haus zu halten versteht." Vorausgesetzt, daß die D., die, nebenbei gesagt, weder monoton noch singend sein darf, richtig, verständlich und deutlich sei, was die Aussprache der Worte und den Vortrag im Allgemeinen betrifft, so gehören zur D., wenn sie auf künstlerischen Werth Anspruch machen will, noch höhere geistige Eigenschaften. Sie muß auch schön, edel, immer aber charakteristisch sein. Es reicht nicht blos hin, das Wort an der rechten Stelle zu betonen, sondern auch das Wort im Satze, auf welchem der Inhalt des Satzes beruht (s. Betonung), ja selbst einen Hauptsatz, einen Hauptbegriff in einer Reihe von Sätzen und Begriffen hervorzuheben. Hierzu gehört schon ein innigeres Verständniß des Dichters, ein tieferes Gefühl; hierzu gehört sogar kritisches Unterscheidungsvermögen, was nicht Allen gegeben ist und vor Allem besonnenes Studium seiner Rolle, was gegenwärtig immer seltener zu werden pflegt. Mit den Proben umd Generalproben und dem bloßen Memoriren allein ist es hier nicht abgethan. Ein Talent bildet sich in der Stille, sagt Goethe, aber auch die richtige D., denn auch der Schausp. sollte so gut, wie der Gelehrte, seine Studierstube und seine Studierstunden haben. Schön soll der Vortrag sein, aber nicht bloß Schönrednerei und am wenigsten soll über die bloße Schönheit des Vortrags die eigentliche

Charakterstik versäumt und vergessen werden. Es gibt Rollen, wie Gemälde, die sich durch ein gewisses Helldunkel, nicht durch bloß glänzendes Colorit auszeichnen. Diesem Helldunkel soll der Künstler nachspüren und alle Nuancen und versteckten Pointen seiner Rolle in der D. wiederzugeben suchen. Hierzu gehört die malende oder malerische D. Durch charakteristischen Vortrag kann, wie oben gesagt worden, auch das schwache und stumpfe Organ wirken. Wolff drückt sich hierüber schön in den Worten aus: „Auch die schlechteste Stimme kann gefallen, wenn man sie geltend zu machen weiß. In der Hand eines Stümpers zerreißt uns eine Cremoneser Geige die Ohren, während der Meister auch dem elendesten Instrument noch angenehme Töne zu entlocken weiß.“ Durch eigentlich charakteristischen Vortrag zeichnete sich früher Devrient und Eßlair, jetzt Seydelmann aus; den gebildetsten und schönsten Vortrag entwickelte Wolff, wie überhaupt die goethische Schule in Weimar, wohin auch Wolff's noch jetzt lebende Gemahlin gehört; Lemm recitirte vortrefflich, seine D. war den Umständen nach bald edel, schön und gemessen, bald charakteristisch markirt; aber er malte zu viel und wurde oft in herben Partieen undeutlich; auch die Crelinger zeichnet sich durch die Vortrefflichkeit der D. aus, während unsere jüngere Schule im Allgemeinen auf D. weniger zu geben scheint und sich zu sorglos gehen läßt. Zur vollkommensten Natur beugt sich Eßlair's gediegener Vortrag zurück; im Hochpathetischen, Heroischen zeichnet sich unter den Schauspielerinnen, deren Vorzug seltner die D. ist, Sophie Schröder aus. Ihnen reihen sich in größerer oder geringerer Trefflichkeit des declamator. Vortrags an: Löwe und Anschütz in Wien, Jost und Dahn in München, Döring und Moritz in Stuttgart, Devrient und Pauli in Dresden, die Damen Rettig, Dahn, Dessoir, Lindner, letztere durch naiven Vortrag, u. A. Maß zu halten, selbst in Stellen der höchsten Leidenschaft und ein hohles, herzloses, tobsüchtiges und zungenfertiges Pathos zu fliehen, bleibt Hauptaufgabe. So sagt Wolff: „Stellen, wo der Dichter die Ruhe einer großen Seele in Augenblicken des Schreckens und der Gefahr zeichnen will, wird der verständige Schausp. mit der größten Einfachheit, mit gemäßigter Stimme, fast mit einer Art von Nachlässigkeit vortragen, und jemehr sein Vortrag von bloßer D. entblößt ist, je schöner und würdiger wird er sein. Demungeachtet hören wir solche Stellen häufig mit Pomp und Pathos declamiren, ohne daß die Zuschauer im geringsten ihre Unzufriedenheit zu erkennen geben, im Gegentheil: wir sehen solche Mißgriffe oft mit Beifall belohnt. Erkennen wir daraus, wie schwer es für den Schausp. ist, sich selbst Einhalt zu thun und wie nothwendig, daß er ein großes Urtheils=





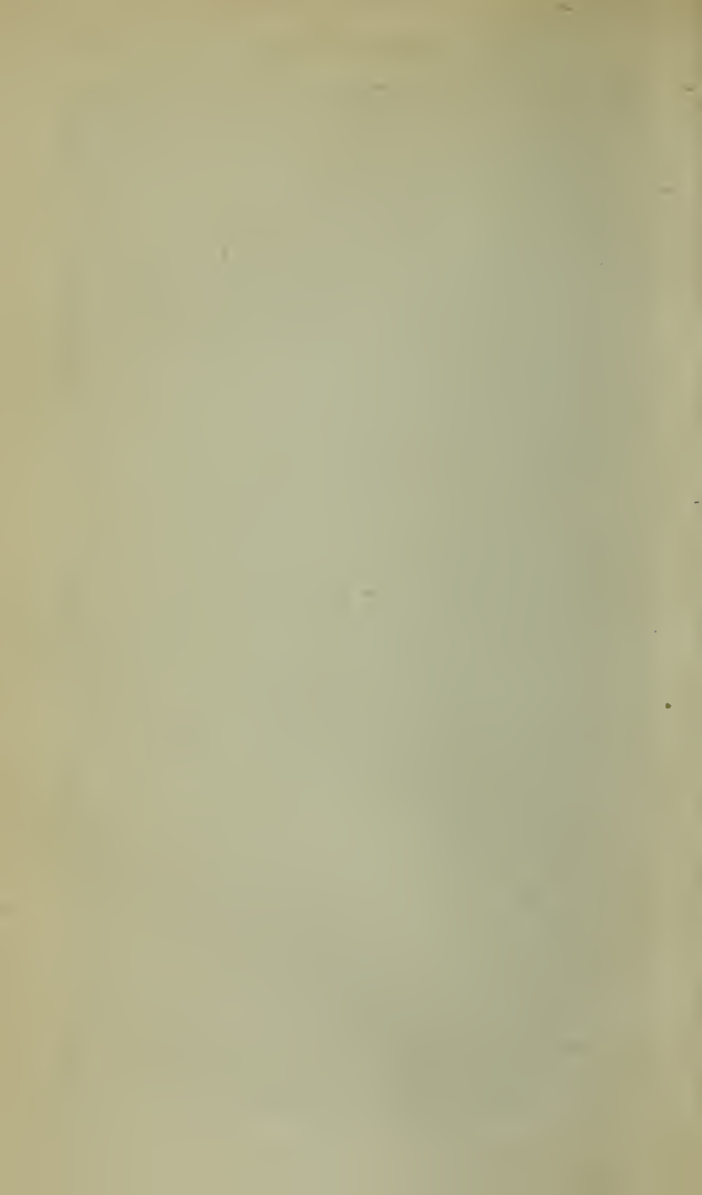
vermögen (s. d.) besitze, um sich von dem Beifall der Menge nicht täuschen zu lassen." Oft führt die Sucht, aus einer Rolle etwas Neues zu machen, die seltsamsten Extreme in der D. einzelner Stellen herbei, so donnert der sonst treffliche Rott, stehend, im Wallenstein die Worte: „die Sterne lügen nicht" u. s. w. mit der vollsten Kraft seiner Stimme heraus, während sie Eßlair, sitzend, ganz flüchtig, fast tonlos hinwirft. Nur eine der beiden Vortragsweisen kans hier die richtige sein — wahrscheinlicher noch aber keine von beiden. Besonders erfordert der Vortrag von Versen großen Studium; der Vers darf nicht vollkommen verwischt werden, aber man darf ihn auch nicht zu hörbar machen, indem man ihn scandirt oder singt. Hierüber sagt Tieck: „Baron wie Garrick wurden dadurch berühmt, daß sie den falschen Gesang verbannten und die Natur wieder einführten. Und immer, um nur wieder das Geringe und Nüchterne zu vermeiden, welches freilich höchst widerlich ist, fallen große Talente auf diesen Gesang, auf einen sich aufbauschenden Ton zurück, um Zärtlichkeit, Würde, Schmerz oder Verzweiflung ausdrücken zu können. Jener falsche Gesang herrscht auch jetzt auf unserm deutschen Theater fast allenthalben und die meisten Schausp. wissen wirklich nicht mehr, wie sie Verse anders, als mit diesem unangenehmen Tonfall vortragen sollen. Gewiß die schwerste Aufgabe, immer nur zu sprechen und doch der Sache angemessen, stets würdig, ausdrucksvoll, in jedem Seufzer, im leisesten, wie im stärksten Ton des Gefühls die Dichtung, die Leidenschaft reden zu lassen!" Tieck, berühmt als Vorleser und **Declamator**, hat wohl ein Recht über den gespreizten, stelzfüßigen Vortrag, der im Ganzen auf unsern Bühnen vorwaltend ist, so streng zu urtheilen. Erwähnt muß noch werden, daß nichts den gebundenen Gang der D. mehr unterbricht und hindert, als mangelhaftes Memoriren, das Wenigste, was man doch von einem ernstlich strebenden Künstler verlangen kann; die D. kommt dann gar nicht zur Besinnung, während sich der Schausp. unablässig besinnen muß (s. Accent, Betonung, Gesticulation, Mimik, Recitation u.s.w.). Vergl. Tieck's dramaturgische Blätter und P. A. Wolff's hie und da zerstreute dramaturgische Aufsätze; ferner die Werke von Schocher: „Soll die Rede auch immer ein dunkler Gesang bleiben?" Rambach: „Fragmente über D."; Bielefeld: „über D. in medicinischer und diätetischer Hinsicht"; Larive: „Cours de D., divisé en douze séances"; Wötzel: „Gesch. der D. nach Schocher's Idee"; die Werke von Solbrig, Sievers, Seckendorf, Kerndörfer, Thürnagel's treffliches Buch: „Theorie der Schauspielkunst" u.s.w. — 2) (Musik). Die Modification, welche der Sänger im Vortrage den Tönen und Wor-

ten gibt; sie ist einer der wichtigsten Zweige der höhern Gesangskunst und demnach ihr Studium für den Sänger unerläßlich. Auch die musikal. D. erheischt genaue Kenntniß der D. im Allgemeinen, eine kunstgerecht gebildete Stimme, die jeder Nuancirung des Tones fähig ist; genaues Abmessen der vorhandenen Kraft und technische Fertigkeit; ferner, da der musikal. Declamator nur die Melodie des Componisten wiederzugeben hat, das genaueste Eingehen und Erfassen der Composition. Die musikal. D. ist theils frei, theils durch die Melodie bedingt; ersteres z. B. im Recitative, wo dem Sänger mehr Selbstständigkeit gelassen ist, so daß er dem Sprachdeclamator näher steht; letzteres in allen melodiösen Formen, welche die Tonkraft, wie den Tonfortschritt bedingen. Vergl. die Art. Absatz, Athemholen, Ausdruck, Gesang, Stimme, Vortrag u. s. w.; alsdann außer den oben genannten Werken noch besonders Schmidgen: über die Euphonie, Leipzig 1714 und Rellstab: Versuch einer Vereinigung der musikal. und oratorischen D. (H. M.)

**Declamatorik** (Aesth.), die Kunst der Declamation und die Lehre über diese Kunst.

**Declamatōrium.** Oeffentlicher Vortrag rednischer Kunstfertigkeit. Entweder geben Redekünstler für bestimmte Zwecke oder Bühnen bei besondern Gelegenheiten dergleichen D.en, in denen eine Auswahl von redekünstlerischen Aufgaben, gewöhnlich ohne innern Zusammenhang untereinander, ausgeführt werden; oder der Vortrag von Gedichten, sowohl ernster als humoristischer Tendenz, ist ein wesentlicher Theil eines Concertes. Für Bühnen ist das D. oft ein Ausweg, an Tagen eine Vorstellung zu geben, welche durch gesetzliche Vorschrift nicht zu diesem Zwecke benutzt werden dürfen, wie z. B. die Vorabende großer Kirchenfeste u. s. w. Man sucht dann sowohl durch die Zusammenstellung der vorzutragenden Dichtungen, als besonders durch Vertheilung des Geeigneten an die Vortragenden, das Publikum anzuziehen. Doch gelingt es selten, die Aufmerksamkeit desselben durch dergleichen Productionen auf die Dauer einiger Stunden zu fesseln und der Eindruck, den D.en machen, ist meist unbefriedigend. Für die Ausführung einzelner Dichtungen haben sich folgende Erfahrungen herausgestellt: Entweder wird auswendig gesprochen, oder der Redende liest das Vorzutragende ab. Daß selbst im letzteren Falle die Dichtung vollständig auswendig gewußt sein muß, versteht sich wohl von selbst und gilt das Buch oder Manuscript nur für eine Entschuldigung, wenn der Redende seinen Vortrag nicht mit der ganzen Kraft der Mimik und Gesticulation unterstützt. Die Bedingungen des Raumes und der Umgebung hemmen in dieser Hinsicht den Redner, besonders wenn er





auch Schausp. ist, ungemein und es ist daher meist vortheilhaft, wenn der Redende die Dichtung scheinbar abliest. Die Gesticulation ist dann durch das Halten des Buches beschränkt und muß sich in Andeutungen, im Ausdruck des Auges und in wenigen Bewegungen der rechten Hand begrenzen. Ein bühnengerechter Vortrag von Monologen und Dichtungen, in denen leidenschaftliche Seelenzustände zu schildern sind, würde im Concert oder D. an unrechter Stelle sein und eine gewisse Ruhe in Haltung und Vortrag ist besonders zu empfehlen. Als ein Uebelstand erscheint der seit dem letzten Jahrzehend fast allgemein gewordene Vortrag humoristischer Gedichte in Concerten, Soiréen und Abendunterhaltungen. Der Komiker von Fach hat hier mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Auswahl geeigneter humoristischer Dichtungen ist so gering, Neues wird so gebieterisch verlangt, der Erfolg ist so ungewiß und der Vortragende so sehr in seiner gewohnten Weise durch den Mangel des Costüms, der Bühne, der Mitwirkenden, gelähmt, daß sich den Anforderungen und Erwartungen des Publikums gegenüber nur selten der beabsichtigte Eindruck erreichen läßt. Die Anzahl der vorhandenen Declamationsgedichte humoristischer Tendenz von Castelli, Saphir, Gubitz, Schneider u. a. m. ist zwar groß, aber der Reiz mit dem einmaligen Vortrage derselben auch meist erloschen. Es wäre zu wünschen, daß der Vortrag solcher Dichtungen auf den heitern gesellschaftlichen Kreis beschränkt bliebe, da sich das Komische selten der nothwendigen Empfänglichkeit bei einem Concertpublikum erfreut. Daß die äußere Erscheinung des Vortragenden stets die sorgfältigste und eleganteste sei, bedarf wohl kaum der Erwähnung. (L. S.)

**Decoratiōn** (Techn.), Verzierung, Bühnenmalerei und Bühnenbekleidung, das Ganze der materiellen Hülfsmittel, durch welche die Bühne selbstständig Ort und Zeit der vorgehenden Handlung zur Anschauung bringt. So ist die D. zusammen mit dem Costüm das wichtigste Beiwerk der Schauspielkunst, und als solches von großer und mannigfach in das innere Leben der Darstellung eingreifender Bedeutung. A. (Geschichte). Das Laubgehänge und die bunten Decken, deren sich Thespis zur Absteckung und Begrenzung des Raumes bediente, auf dem seine Schausp. spielten, erhoben sich mit der Ausbildung des griech. Theaters zu jener stabilen Scene oder D., mit welcher die Bühne zu Athen später prangte. Die ganze hintere Wand des Logeion (s. alte Bühne, Bd. I. S. 63) nahm ein Gerüst ein, an welchem die Scene befestigt wurde. Der untere Theil derselben ungefähr 12 Fuß hoch, war stark aus Holz gebaut und stellte plastisch hervortretend die Gegenstände, namentlich bei Gebäuden, nach ihren wirklichen Dimensionen dar. Ueber die-

sem feststehenden Theile war der übrige Theil der D. entweder auf Leinwand oder Holz gemalt. Vor der Scene war ein 2 Zoll breiter Riß (Canal) im Podium, durch welchen der Vorhang (Aulaia) emporsteigen konnte, wenn die D. dem Blick der Zuschauer entzogen werden sollte. War die D. auf Leinwand gemalt, so bestand sie aus 2 Theilen, die rechts und links auseinander gezogen wurden, wenn verwandelt und ein dahinter aufgestelltes 2. Decorationsbild sichtbar werden sollte. War sie auf Holz gemahlt, so bestand sie aus einzelnen Scheiben, die nebeneinander zur Seite fortgeschoben und Catablemen genannt wurden. Einige neuere Archäologen wollen den griech. Malern keine Kenntniß der Perspective zugestehen, indem sie nach einigen aufgefundenen Stubenmalereien auf den Standpunkt der D.-malerei schließen; aber Philostratus und der ernsthafte Plinius sprechen zu wohlgefällig von dem Eindruck, den die Scenenbilder hervorgebracht, als daß die Malerei wirklich so schlecht gewesen sein könnte. Da Verwandlungen selten waren, so mußte die D. allerdings vielerlei Gegenstände auf einmal veranschaulichen und ohne die Kenntniß der Perspective würde dies ganz unmöglich gewesen sein. Wir lesen im Vitruv, daß ein fürstl. Pallast, in der Mitte mit den bekannten 3 Thüren, von denen die mittelste die „königliche" hieß (s. alte Bühne), links die Stadt, rechts das Meer, ein Wald, ein Hafen u. s. w. auf einer Scene und den dazugehörigen Catablemen dargestellt war; und es ist daher nicht glaublich, daß nicht eine größere Vollkommenheit erreicht worden sein sollte. Indessen ist der Zweifel entschuldigt, da sich kein Bühnengemälde erhalten hat, wonach man jetzt aus eigener Anschauung urtheilen könnte. Das röm. Theater (s. die D. eines röm. Theaters auf der dem Bd. I. H. 2. beigeg. Lithographie) war zwar ebenfalls an die Zurüstung gebunden, an welche die D.en (Siparia) befestigt wurden, ging aber schon in der Darstellung des Ortes weiter. Wenigstens zeigt uns das große Kupferwerk: Il Teatro d'Ercolano, von Piranesi 1783 eine tragische, eine komische und eine satyrische D. und unterscheidet sie in feststehende und bewegliche. Bei allen finden sich auch die 3 Thüren wieder, wovon bei der satyrischen D. die mittelste (königliche) durch einen ungeheuren Felsen in eine Grotte, die linke in einen Tempel, die rechte aber in ein Wohnhaus führt. Sämmtliche D.en sind gut gezeichnet und müssen auch gut gemalt gewesen sein. Entschiedene Hinneigung zur Pracht gibt sich übrigens auf diesen Abbildungen kund, wie sich dies schon annähernd aus der großen Pracht der Costüme und Aufzüge während des Spieles annehmen läßt. Nach dem Falle Roms tritt eine Lücke in der Theatergeschichte ein und wir finden erst in den kirchlichen Schaugeprängen, so wie in





den daraus hervorgegangenen Mysterien, Moralitäten und Miraclen die D. wieder. Bei den frühesten Darstellungen dieser Art benutzte man die Stoffe, mit denen die Kirchen bei festlichen Gelegenheiten geschmückt wurden als D., so wie die Meßgewänder als Costüm. Später nahmen sie einen großartigern Charakter an und bedurften eines eigenen Theaters. Emile Morice in seiner Histoire de la Mise en Scène depuis les Mystères jusqu'au Cid, Paris 1836, gibt uns eine vollständige Untersuchung über diese Bühnen des Mittelalters. Er beweist, daß anfangs bei Prozessionen und feierlichen Einzügen an verschiedenen Orten Bühnen aufgeschlagen waren, auf denen jedesmal nur eine Scene dargestellt wurde, so daß man eine Mysterie im Vorbeigehen Scene für Scene schauen konnte. Das Wohlgefallen des Volks an diesen Darstellungen führte indessen bald den Bau eigener Bühnen herbei, die oft von außerordentlicher Größe waren. Da Verwandlungen im Angesicht des Publikums damals nicht bekannt waren, so waren Bühnenbilder der verschiedenen Orte, an denen die Handlung der Mysterie vorging, rings um die Bühne her aufgestellt, so daß man sofort alle D.en übersehen konnte; wobei noch zu bemerken ist, daß jede einzelne mit einer Tafel versehen war, auf welcher in lat. Sprache der dargestellte Gegenstand bezeichnet stand. Die gewöhnlichste Eintheilung der Bühne war indessen in 3 Etagen übereinander; oben das Paradies mit einer besondern Abtheilung für den Himmel und den Thron Gottes, in der Mitte die Erde, unten aber die Hölle. Die Hölle war so lange mit einem Vorhange bedeckt, bis eine Scene in ihr gespielt wurde, dagegen blieb Paradies und Erde stets frei. Man kann sich kaum einen Begriff von der Größe dieser Bühnen machen, wenn alte Schriftsteller von mehr als 100 verschiedenen D.en sprechen, die in der Abtheilung Erde neben einander aufgestellt waren. Wie diese D.en aber beschaffen gewesen, darüber fehlt uns alle Gewißheit, da sich keine Abbildung aus jener Zeit erhalten hat, die Beschreibungen aber unbestimmt, unklar und oft widersprechend lauten. Was indessen die Pracht der Ausführung anbetrifft, so kommen alle Nachrichten hier überein. Mit der Entstehung der weltlichen Theater zeigten sich auch die Anfänge der noch jetzt gebräuchlichen D.en, freilich sehr einfach, ja meistentheils auf Draperien und Vorhänge beschränkt. Wie die altengl. und altital. Bühnen in dieser Hinsicht beschaffen waren, zeigen Abbildungen des Theaterlexicons. (Eine D. der früh. franz. Bühne s. in der Abbild. zu Bd. II. H. 2.) Wir machen nur auf die Tafel aufmerksam, welche beim Theater Red Bull (s. Bd. II., Heft 1) im Hintergrunde vor der Gardine aufgehängt ist und die D. der Scene andeutet. Mit dem Ende des 16. Jahrh. war das

D.s-Wesen in Italien schon sehr hoch gestiegen. Es haben sich Abbildungen aus jener Zeit erhalten, die einen Standpunkt der Bühnenhülfsmittel andeuten, wie er jetzt kaum irgend vorhanden ist. Größe und Ausgedehntheit der D.en eifern mit der Phantasie und der trefflichen Ausführung um den Preis. Die Architectur gefiel sich besonders in ungeheuern Combinationen und endlosen Perspectiven, dagegen bekundet sich in der Darstellung von Wolken, des Olymps, des Tartarus u. s. w. ein so phantastisches, ja poetisches Element, wie kaum in neuester Zeit gefunden wird. Das ganze 17. Jahrh. war besonders reich an prächtigen und im größten Maaßstabe ausgeführten D.en, namentlich bei Opern. Merkwürdig ist in dieser Beziehung das 1668 in Wien herausgekommene Werk: Il homo d'oro, testa teatrale, die Vermählungsoper Kaiser Leopold I. darstellend. 23 verschiedene D.en dieser Oper geben den Beweis, daß Alles, was gegenwärtig Bühnenpracht genannt wird, kaum an die geringere Zahl dieser Opern-D.en von 1668 hinanreicht. Es finden sich D.en darunter, in denen 4 verschiedene Glorien (s. d.) und Flugwerke in Bewegung sind. Lager, Hafen, Tempel, Gärten, alles im größten Maaßstabe und großartig aufgefaßt. Ballets von 60, Gefechte von 80 Personen; Flugwerke, in denen nahe an 100 Personen auf die Bühne herabsteigen, zeigen, daß man diese Bühnenmittel schon zu jener Zeit bis zum Uebermaaße anwendete. Die Oper in Dresden unter Friedrich August, später die Oper zu Madrid unter Farinelli's Direction, die zu Mannheim unter Carl Theodor und endlich die pariser, von denen sich sämmtlich Abbildungen erhalten haben, geben den Beweis, daß bis ungefähr 1760 viel Großartigeres in D.en geleistet worden ist als später. Allerdings hat sich seit jener Zeit, namentlich aber von 1810 an eine andere Richtung im D.s-Wesen geltend gemacht, und zwar das Wahre, Naturgemäße, weniger nach Pracht als nach Richtigkeit strebend. Die pariser Theater gehen seit 1820 in dieser Beziehung allen übrigen mit nachahmungswerthem Beispiel voraus und nach und nach übertragen sich die dort angenommeneen Prinzipien auch auf die deutschen Bühnen. **B.** (Technisch). Allerdings stehen einer entschiedenen Naturwahrheit auf der Bühne große Hindernisse entgegen. Dieselbe Größe des Rahmens für Zimmer und freie Gegend, die Form der Coulissen, die farblose Fläche des Bodens, die mangelhaften Mittel der Soffitten paralysiren zunächst selbst das ausgezeichnetste Bühnenbild, für welches der Maler eigentlich nur die Hintergardine hat. Diese Mängel und deren mögliche Beseitigung zu besprechen, sei der Gegenstand dieses Artikels. Die unveränderte Größe des Bühnenrahmens steht zunächst jeder Wahrheit des D.s-Bildes entgegen. Wenn





ein ärmliches Zimmer in demselben Rahmen erscheint, der kurz zuvor eine Straße, einen Tempel, einen Wald eingeschlossen, so wird schon dadurch jede Wahrheit, die allerdings immer nur annähernd sein kann, vernichtet. Die großen engl. Bühnen und nach ihnen auch neuerdings einige pariser, verengen durch Herablassen der Draperie (s. d.) und durch Vorschieben des Manteau d'Arleqnin (s. Avant-Scene) die Bühne jedesmal, wenn kleinere Räume dargestellt werden sollen. Ganz abgesehen von der Wahrheit des Bühnenbildes, gewinnt auch der Darsteller durch den beschränkteren, gewissermaßen heimlichen Raum den Vortheil eines concentrirteren Spieles, dessen wohlthätigen Einfluß die größten Bühnenkünstler aller Zeiten anerkannt. Bei einer solchen Verengung des Raumes muß aber besonders auf eine schärfere Perspective Rücksicht genommen werden, weil sonst die Seitenlogen des Zuschauerraumes leicht die vollständige Uebersicht des Bühnenbildes, besonders nach den Seiten hin, verlieren. Die Verwandlung aus einem kleinen ärmlichen Zimmer in Straße, oder Wald, eines Gefängnisses in den Saal eines Schlosses u. s. w. gewinnt dann mit der eintretenden Vergrößerung des Bühnenbildes große Wahrheit, ja erst ihre rechte Bedeutung; durch die Verengung des Rahmens wird auch das geschlossene Theater bei Zimmer-D.en und die wagerechte Decke möglich; Vorzüge, deren wohlthätiger Einfluß auf die Darstellung sich entschieden bewährt haben. Auf den engl. Theatern besteht die D. eines Zimmers statt der Hintergarde aus 3 Stücken, von denen 2 aus den Coulissen bis zur Mitte zusammengeschoben (flats), das 3. als Decke von oben herabgelassen wird. Da die engl. Schausp. stets von der Seite und nur in seltenen Fällen durch die Mitte auftreten, so gewinnt der Maler entweder eine Fensterwand für den Hintergrund oder eine Seite des Zimmers, in der sich keine Thüren befinden. Als Muster für Zimmer-D.en aller Art ist das Théâtre du Gymnase dramatique in Paris aufzustellen. Die Geschlossenheit des Raumes ist hier vollständig und die ganze Bühneneinrichtung, Aufstellung der Meubel, Vertheilung der Thüren, Fenster, Kamine u. s. w. so wahr und der Wirklichkeit entsprechend, daß wohl jede Bühne dahin streben sollte, dieser nachzuahmen. Die alte conventionelle Form einer deutschen Zimmer-D. mit 3 Thüren im Hintergrunde, erscheint in der That häufig widersinnig, namentlich wenn zur Seite Fenster auf der Hintergarde angebracht sind, gleich daneben in der letzten Coulisse eine Cabinetsthür, dann wieder ein Fenster und wo möglich weiter vorne noch eine Thür nöthig ist. Wollte man den Grunddriß mancher Zimmer-D.en entwerfen, so würde man die absolute Unmöglichkeit und Widersinnigkeit eines solchen Arrangements einsehen. Bei geschlosse-

nen D.en springen diese Uebelstände so deutlich in die Augen, daß sie von selbst wegfallen. In den Artikeln Draperie und Soffitten ist auf die Mangelhaftigkeit der jetzigen Zimmerdecken hingewiesen und auch hier stellt sich das geschlossene Theater als Auskunftsmittel heraus. Die Handhabung einer horizontalen Decke, welche sich auf die Seiten und Hinterwände einer geschlossenen D. auflegt, ist keineswegs so schwierig, als der jetzige Schlendrian sie gern darstellen möchte. Wenn die Decke sich in zwei Hälften zusammenklappt und flach aufeinanderliegend aus der obern Maschinerie herunter gelassen wird, in der nöthigen Höhe sich aber auseinander klappt und so die Decke schließt, so ist nur einige Vorrichtung, bei der Handhabung aber nur einige Vorsicht nöthig, um ohne Stocken zu verwandeln. Wenn die D. den Act ausspielt (s. d.), so sollte das geschlossene Theater um so bestimmter verlangt werden dürfen. Die Mittel dazu sind auch in dem Art. Coulisse (s. d.) besprochen. Die farblose Fläche des Bodens, welche im Walde, in der Straße, im Prunksaal und im Kerker dieselbe bleibt, ist ein zweites, aber noch wichtigeres Hinderniß für die Wahrheit des Bühnenbildes, besonders in Verbindung mit der senkrecht abgeschnittenen Form der Coulissen. Zwar wird bei Stücken, die ausspielen, z. B. Fanchon u. a. auf einigen Bühnen wohl ein Teppich ausgebreitet, macht aber eben den sonst stattfindenden Mangel um so fühlbarer. In einer Felsgegend, Wald und Garten bringt das gleichförmige Viereck dieser farblosen Fläche einen unangenehmen und jede Wahrheit vernichtenden Eindruck hervor. Wie sich hier das Geeignete erreichen ließe, ist zwar als schwierig anerkannt, aber durchaus nicht unmöglich. Die großen engl. Theater wenden hier einzelne Stücke entsprechender bemalter Leinwand an, die den Boden von einem Canal zum andern beziehen, aber dem Ueberblicke ein zusammengehöriges Ganzes zeigen. Ein Straßenpflaster, ein Waldboden und mehrere Zimmerteppiche genügen hierbei zunächst den ersten Anforderungen. Ist die Breite des Podiums von einem Canal zum andern 8 Fuß, so haben auch die einzelnen Leinwandstücke diese Breite und werden in der untern Maschinerie gehandhabt. Nach der Folge der Verwandlung in einem Stücke sind diese verschiedenen Bodendecken aneinander gereiht und werden von einem Canal zum andern über das Podium gezogen. Nöthig ist dazu an dem obern Rande des Canals eine fortlaufende Reihe von langen Rollen, über welche hinweg sich die Leinwand leicht bewegen läßt. Folgt also im Stück Zimmer, Wald, Zimmer, Straße auf einander, so würden 3 Bodendecken: Zimmer, Wald und Straße an einander geheftet. Die erste Decke liegt beim Aufziehen des Vorhanges. Wird ver=





wandelt, so werden die Zimmerteppiche gleichzeitig in die Canäle hinabgezogen, worauf der daran geheftete Waldboden erscheint; bei der 2. Verwandlung wird diese Bewegung zurück gemacht u. s. f. Sind Versenkungen nöthig, so ist auch hier, bei einiger Vorsicht, der Zweck leicht zu erreichen. Allerdings bietet in dieser Hinsicht die Einrichtung mancher Bühne fast unüberwindliche Schwierigkeiten dar; aber die Nothwendigkeit der Abrundung des Bühnenbildes wird mit der Zeit auch die zweckmäßige Darstellung des Fußbodens gebieterisch verlangen. Mangelhaft sind indessen besonders Wald-, Garten- und Straßen-D.en nach dem jetzt bestehenden Formen. Der Wald wäre am besten, statt der naturwidrigen Baumcoulissen, durch eine Folge von Baumstämmen über die ganze Breite des Theaters und bis in die Hälfte der Bühne herunterhängenden Baumsoffitten zu erreichen. Durch eine solche D. ist eine große Verschiedenartigkeit in den Wald-D.en herzustellen. Statt der Soffitten entständen sodann eine Art von Halbgardinen, deren 6 verschiedene mit Laub- und Nadelholz oder Fruchtbäumen zugleich allen Bedürfnissen genügen werden. Je nachdem eine dieser 6 Halbgardinen die vorderste ist, charakterisirt sich der Wald. Die dazu gehörigen Stämme werden dann in Canälen bewegt und schieben sich von der Seite auf die Bühne, so daß man in 5 oder 6 Reihen, je nach der Zahl der jetzt nöthigen Coulissen einen naturgemäßen Wald sieht, zwischen dessen Stämmen hervor sich jeder Auftritt leicht und natürlich gestaltet. Die jetzt gebräuchlichen Waldsoffitten deuten auf diese Einrichtung schon hin, sind aber so unnatürlich ihn ihrer Form, daß man ernstlich an ihre endliche Beseitigung denken sollte. Der Mehrbedarf an Leinwand für die Halbgardinen wird durch die dann wegfallenden Coulissen aufgewogen und die Darstellung würde in solcher D. an Abrundung und Zusammenhalt unstreitig gewinnen. Für Gefechte, große Truppenzüge, überhaupt solche Scenen, wo Massen nöthig sind, aber besser dem Auge halb entzogen werden, ist die Wald-D. nach dieser Angabe besonders zweckmäßig, da zwischen den Baumstämmen im Hintergrunde die Personen nur undeutlich erkannt werden. Buschwerk, ein am Boden liegender Baumstamm, große Steine zwischen den aufrechtstehenden Stämmen vertheilt, geben dem Bühnenbilde dann noch größere Wahrheit. Leicht läßt sich auch die Reihe der Stämme symmetrisch ordnen und vielleicht einen Weg durch den Wald quer über die Bühne andeuten. Noch größere Mängel treten bei Garten-D.en hervor. Eine Laube, einige blühende Sträucher, ein paar hie und da zerstreute Bäume, werden gewöhnlich in Waldcoulissen gestellt. Die Hintergardine aber begnügt sich die Aussicht auf einen Gar-

ten, meistens im großartigsten engl. Style mit Fernsichten, Wasserfällen, Brücken u. dgl. zu geben. Keine Spur von Alleen, Rasenplätzen, Blumenbeeten u. s. w., und doch wären dergleichen Anordnungen so leicht. Wozu diese, aller Natur Hohn sprechende Reihe von Baumcoulissen mit ihren senkrecht abschneidenden Seiten nach der Bühne? Hier ist noch Alles zu thun, denn noch ist nichts oder vielmehr fast nur Widersinniges gethan. Bei einer Straßen-D. auch eine wirkliche Straße abbilden zu wollen, erscheint tadelnswerth, weil eine unbelebte Straße nicht denkbar ist und wollte man sie nach der gewöhnlichen Räumlichkeit beleben, die Aufmerksamkeit von der Handlung abgezogen werden würde. Eine Ecke, ein Vorbau, Cul de sac, eine Mauer oder Budenreihe im Hintergrunde, weit vorspringende Seitenhäuser, ein Hof mit verdeckter Aussicht auf die Stadt u. s. w. erscheinen hier zweckmäßiger. Sehr mangelhaft ist auf den meisten Bühnen auch die Aufstellung praktitabler Häuser. Ist es eine freie Gegend, so lehnt man das Haus an eine Waldcoulisse und vernichtet so jede Wahrheit; ist es in der Stadt, so paßt häufig das praktitable Haus nicht zu der Coulisse, an der es lehnt. Eben so mit praktitablen Thüren und Fenstern, die selten den richtigen Ort einnehmen. Ueberhaupt sind der Mängel noch so viele und so handgreifliche, daß es eigentlich einer vollständigen Umgestaltung des jetzigen D.s-Wesens bedürfte. So Ausgezeichnetes auch gegenwärtig von Männern wie Ciceri in Paris, Stanfield in London, Gerst, Gropius und Köhler in Berlin, Cochi in Hamburg, Beutler und Primavesi in Cassel, Arrigoni in Dresden, Mühldorfer in Mannheim, Fries und Quaglio in München, Roller und Thibaut in Petersburg und de Pian in Wien geleistet wird, immer beschränkt sich die Wirkung ihrer Werke durch die schon genannten Uebelstände, über die man nun einmal nicht hinauszukönnen scheint. Häufig findet man höchst Gelungenes in der Malerei der Hintergardine, weil hier der Künstler uneingeengt von herkömmlichen Bühnenconvenienzen frei und mit künstlerischem Bewußtsein schaffen kann und wir erinnern hier an die ausgezeichneten D.s-Werke der Berliner Bühne unter dem Grafen Brühl, in denen sich durchgängig Gewissenhaftigkeit, historische Treue und großartige Auffassung bekundet; aber so wie eine solche D. auf das Theater kommt, die schlecht beleuchteten Soffitten den Himmel oder die Decke dunkel lassen, die Seitencoulissen mit ihrer gebrochenen Perspective das Bild in einen falschen Rahmen fassen, die unerträgliche Farblosigkeit und Oede des Fußbodens dazu kommen, zeigt sich auch die überlegteste Wirkung paralysirt. Ehe der **Decorateur** nicht diese Hindernisse besiegt, verdeckt, umgeht, wird das Theater wohl vortrefflich gemalte Hintergardinen





(Prospecte), aber keine D.en haben. Der Raum erlaubt leider nicht in eine weitere Prüfung des Details einzugehen, doch findet sich das Nöthige in jedem einzelnen Art. besprochen, weshalb wir das Weitere auf diese verweisen müssen. (L. S.)

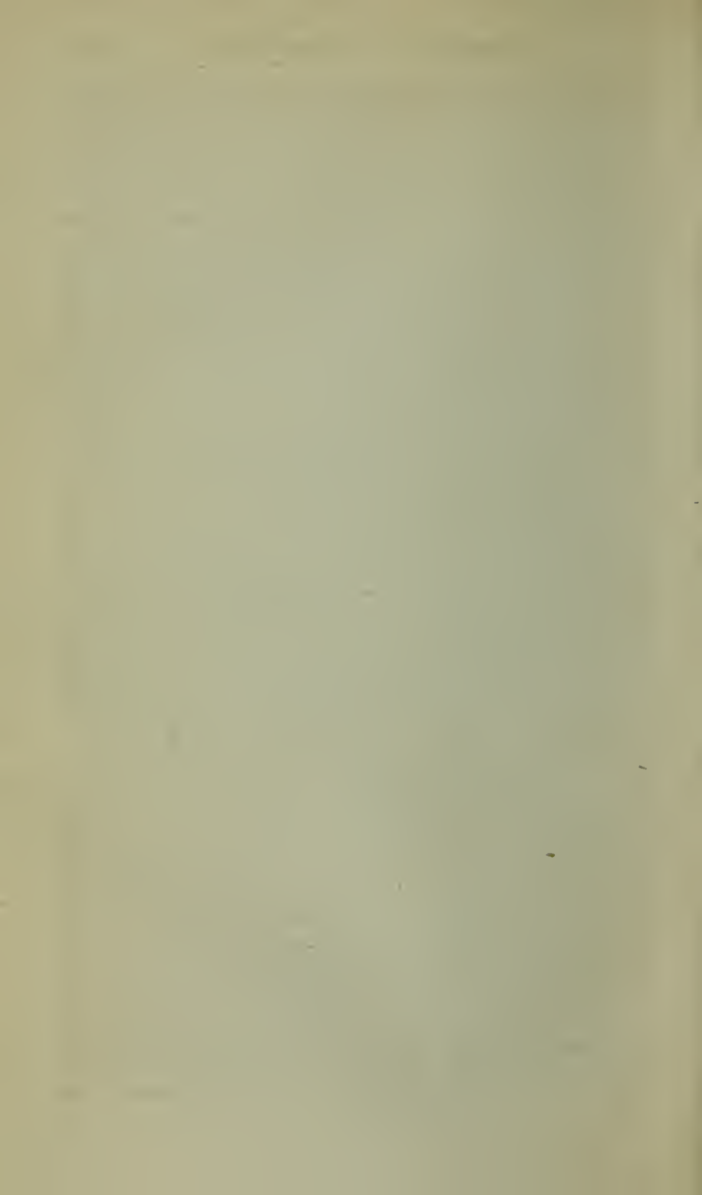
**Decorationsmalerei,** unterscheidet sich in ihrer Wesenheit vollständig von allen Gattungen der Malerei überhaupt. Immer nach den gegebenen Bedingungen arbeitend, kann der D.s-Maler nur sehr selten der eigenen schöpferischen Erfindung folgen; während der Historien-, Landschafts- und Blumenmaler in der Stille eines Atteliers seine ganze Liebe dem gewählten Gegenstande zuwendet, bedingt die D. das Fügen des Künstlers in die verschiedensten Vorschriften, Aenderungen und Bedingungen der vorhandenen Mittel. Von ihm werden gleich ausgebreitete Kenntnisse in allen Fächern der Kunst verlangt. Er soll Alterthumsforscher, Kenner der Baustyle, der Landschaftsmalerei sein. Er soll die reinste und schönste Form, wie das barokkeste und verzerrteste Wesen der flüchtigen Mode veranschaulichen können. Dazu die lärmende Umgebung der nöthigen Gehülfen, das Unsaubere und Handwerksmäßige der technischen Mittel und die unhandbare Größe der Bilder, die oft bis zu 3000 □Fuß umfassen. Alles dies zeigt deutlich, wie verschieden die Kunst der D. von jeder andern Gattung der Malerei ist. Erhält der Maler den Auftrag zu einer neuen Decoration, so liest er zunächst die dram. Dichtung aufmerksam durch und beginnt dann noch frisch mit dem Eindrucke des Ganzen seine Vorstudien für das zu schaffende Kunstwerk. Geschichts- und Kupferwerke werden nachgeschlagen, das eigene, gewöhnlich reichhaltige Portefeuille durchgesehen, dann mit dem Regisseur besprochen, wo derselbe für das scenische Arrangement: Thüren, Fenster, Brücken, praktitable Aufgänge, Treppen u. s. w. gebraucht, worauf das Bild im Kleinen entworfen wird, um sowohl als Skizze für die spätere Ausführung im Großen zu dienen, als besonders dem Dichter und Componisten, wenn diese am Orte selbst leben, oder dem Regisseur und Capellmeister vorgelegt zu werden. Nun folgt der Kostenüberschlag hinsichtlich der Farben, des nöthigen Holzwerkes zur Aufsteifung u. s. w., so wie die sofortige Anfertigung der Tischler und Schlosserarbeit für die Coulissen und Setzstückgestelle, um später nicht aufgehalten zu werden. Das Decorationsbild wird nun nach geschehener Aufspannung und Grundirung der Leinwandflächen nach der Skizze, die zu diesem Zwecke mit Linien quadrirt wird, angelegt. Die Aufspannung geschieht entweder auf dem Dielenboden eines hinreichend großen Saales oder hängend, wie in England, wo es z. B. in dem großen Londoner Theater an Raum fehlt und an der hintersten Wand des Bühnenraums gemalt wird,

während vorn die Abendvorstellung statt findet. Für diese Art des Malens wird eine Vorrichtung angewendet, die nach Art der franz. Häuser-Abputzgerüste durch Winden hoch, niedrig und nach beiden Seiten zu stellen ist. Die Hülfe Anderer bei der Ausführung im Großen ist unabweislich und der D.s-Maler hat, während er selbst beschäftigt ist, auch eine genaue Aufsicht über seine Gehülfen auszuüben. Ist die Decoration fertig, so stellt der Maler sie zuerst selbst auf, instruirt den Theatermeister über die genaue Aufstellung und stellt Versuche mit der möglichst effectvollen Beleuchtung an. Hierin das Geeignete zu treffen, ist eine der schwierigsten und wichtigsten Aufgaben des D.s-Malers, weil auch die gelungenste Malerei in falschem oder ungenügendem Lichte mangelhaft erscheint. Hat der D.s-Maler nach den Angaben des Regisseurs und dem Bedürfniß des Arrangements Setzstücke, Thüren, Fenster u. s. w. nach richtigem Verhältnisse vertheilt, so darf weder der Theatermeister, noch sonst irgend jemand eigenmächtig die Stellung derselben verändern, ohne die Einwilligung des Malers. Ueberhaupt wird der Einfluß, den der Maler auf das täglich erscheinende Bühnenbild haben sollte, noch bei vielen Bühnen verkannt und ist die Decoration einmal fertig und im Gebrauch, so schaltet Regisseur und Theatermeister damit leider oft nach dem augenblicklichen Bedürfniß, ohne Rücksicht auf die erste Idee des Malers. Daher die widersinnige Vertheilung der Thüren und anderer Uebelstände, die schon im vorigen Art. besprochen worden sind. Gut ist es daher, wenn dem Theatermaler in diesen Beziehungen nicht allein das Recht zugestanden, sondern die Pflicht auferlegt wird, das Decorationswesen der täglichen Vorstellungen zu beaufsichtigen. (L. S.)

**Dedekind,** 1) (Friedrich), zu Anfange des 16. Jahrh. zu Neustadt geb., schrieb geistliche Schauspiele, als: Der christliche Ritter aus dem 6. Capitel zu den Ephesern, in ein geistlich Spiel verfasset, erschien 1590; dann: Neuchristlich Spiel von einem bekehrten Papisten. Das meiste Aufsehen machte aber sein Grobianus, der aus dem lat. Original 3mal ins Deutsche und Engl. übersetzt wurde. Er st. 1598 als Inspector und Pastor zu Lüneburg. 2) (Constantin Christian), kaiserl. gekrönter Poet und chursächs. Steuercassirer, schrieb unter dem Namen Concordin: Heilige Myrrhenblätter u. s. w., Dresden 1665; Altaniens werthester Hirtenknabe Filareto, ebd. 1665; neue geistliche Schauspiele, ebd. 1670; Davidische Herzenslust, Leipzig 1680 u. e. a. Er st. 1697. (R. S.)

**Degen** (Requis.), ein gerades, leichtes und schmales Seitengewehr, verschieden durch seine Leichtigkeit vom Pallasch und Schwerte, durch seine gerade Richtung vom Säbel. Man unterscheidet den größern Stoßd., der lang, spitz,





dreischneidig und hohlgeschliffen ist und zum span. Costüm gehört; den kleinern Stoßd. (Pariser, Fleuret und Galanteried.) mit feinem und zierlichem Griff, der im 18. Jahrh. von fast allen Staats- und Hofangestellten getragen wurde, jetzt nur noch bei sehr wenigen Beamten vorkommt; und den gewöhnl. Offizierd., für Stoß und Hieb eingerichtet und daher mit einem hohlausgeschliffenen Rücken versehen. Zum D. gehört das Portepée (s. d.), d. Gehenke (s. d.) und Kuppel (s. d.) (B.)

**Deianīra** (Myth), s. Hercules.

**Deinōlochus**, Comödiendichter auf Sicilien und Schüler des Epicharmus (s. d.); er hat viel zur Entwickelung der Comödie beigetragen. (W. G.)

**Deinhardstein** (Ludwig Franz), Censor und Vicedirector am Burgtheater zu Wien, geb. 1789 ebendas. Als Nachfolger des vortrefflichen Dramaturgen K. Th. Schreyvogel (C. A. West) (s. Schreyvogel) hat D. einen schweren Stand; die Begeisterung, welche Schreyvogel in seiner Stellung für die Beförderung der dram. Poesie als Kunst an sich entwickelte, pflegt nicht Jedem eigen zu sein; doch gilt das Hofburgtheater noch jetzt als eine Hauptpflegestätte der höheren dram. Poesie, jüngerer dram. wie darstellender Talente. Das Ensemble, welches das Hofburgtheater gegenwärtig noch bietet, findet sich in gleichem Grade der Vortrefflichkeit nicht leicht wieder; dies Ensemble in gleicher Trefflichkeit zu erhalten ist schon eine Aufgabe und ihre Lösung alles Lobes werth. D. hat sich auch als Theaterdichter einen bedeutenden Namen erworben. Sein Künstlerdrama: Hans Sachs, Wien 1829, ist practisch gearbeitet, voll gelungener Charakteristik und bietet in einzelnen Rollen dem darstellenden Künstler treffliche Gelegenheit sich auszuzeichnen. D.'s übrige Dramen sind weniger zur Darstellung und zum allgemeinen Rufe gelangt. Mehrere davon enthält die Sammlung: Theater von Deinhardstein, Wien 1827. Hierunter ist das am meisten dichterische: die verschleierte Dame, ein kleines anmuthiges Lustspiel; andere sind rührenden Charakters, wie die Dramen: der Gast und Floretta. Durch effectreiche Bühnengeschicklichkeit zeichnet sich noch das Künstlerdrama: das Bild der Danae aus. Seine übrigen Bühnenstücke sind: Boccaccio, der Egoist, ein Lustspiel; Maximilian's Brautfahrt und das Lustspiel: Garrick in Bristol, Wien 1834, welches mit großem Beifall gegeben und selbst in das Engl. übersetzt worden ist. Bühnengerechtheit und große Gewandtheit der Sprache, geschickte Scenenfolge und Glanz des Verses zeichnen seine Dramen vorzüglich aus. D. ist außerdem angenehmer Lyriker, Reisebildner (Skizzen einer Reise, Wien 1834) und Kritiker, als letzterer besonders thätig in den von

ihm geschickt und umsichtig redigirten Jahrbüchern der Literatur, deren Leitung er 1829 nach Kopitar's Abgange übernahm. (H. M.)

**Dejäure**, (Jean-Elie-Bedene), geb. zu Paris 1761; widmete sein ganzes Leben den Wissenschaften und erlangte als Theaterdichter großen Ruf. Die vorzüglichsten seiner dram. Werke sind: Les époux réunis, Lustsp., 1791; le choix impossible, Lustspiel, 1791; Louise und Volsan, Lustspiel, 1791; le nouveau d'Assas, bürgerliches Sittengemälde mit Gesängen, 1790; Lodoïska, Oper, Musik von Kreutzer; la gageure indiscrète, Lustspiel mit Arietten, Musik von Kreutzer, 1796; la Dot de Suzette, Lustspiel mit Gesängen, Musik von Boieldieu, 1798; Montano und Stephanie, Oper, Musik von Lebreton, 1799. Der 3. Act dieses Stückes wurde 1801 von M. Legouvé umgeändert und hatte solchen Erfolg, daß er der einzige ist, den man noch heute aufführt. Alle diese Stücke wurden im Theater Favart, sonst des Italiens, gegeben. Les Quiproquos espagnols, Lustspiel mit Gesängen, Musik von Devienne, wurde 1792 im Theater Feydeau gegeben. Astianax, große Oper, Musik von Kreutzer, 1805. D. starb 1799; seinen Werken fehlte es weder an Gediegenheit noch Feinheit und sie haben sich theilweise auf dem franz. Repertoir erhalten. (E. G.)

**Dejazet** (Virginie), geb. zu Paris um 1810, war kaum 4 Jahr alt, als Hungy die anmuthige Kleine schon auf sein Theater des Capuzinergartens brachte, welches später das der rue de la Paix geworden ist. Nachdem sie mit glänzendem Erfolge auf dem Theater der jeunes Eléves de la rue de Bondy und der rue Dauphine gespielt hatte, übernahm sie die Kinderrollen im Vaudeville; dann spielte sie Knaben in den Variétés, wo Dem. Minette ihre Lehrerin war, welche Virginie jedoch bald überflügelte; nachdem sie Bordeaux und Lyon entzückt hatte, übernahm sie im Gymnase die jungen Burschen, Schüler &c. und noch nie sah man diese Gattung von Rollen so vorzüglich darstellen als von ihr. Vom Gymnase kam sie an das Théâtre de la Bourse, wo ihre Anlagen zur Travestie noch mehr hervortraten; zuletzt ging sie an das Théâtre du Palais royal über, das durch sie glänzendes Glück machte. Das leichte Benehmen der D. in Frack und Stiefeln, der Reiz ihres Wesens im Schleppkleide, wie unter der Schürze der Zofe und dem Häubchen des Bauernmädchens, bieten den Verfassern, welche für sie Schubladenstücke schreiben, die Aussicht auf die günstigste Aufnahme und sie ist die Schauspielerin, welche die meisten Rollen geschaffen hat. Sie ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Pariser Bühnen. Eine außerordentliche Lebendigkeit, Witz, das Talent, entschiedene Zweideutigkeiten so





sagen zu können, daß sie ihr verziehen werden und eine unbeschreibliche Schalkhaftigkeit in ihrem ganzen Wesen, haben ihr eine große Beliebtheit verschafft. Die ganze Rollengattung, der sie indessen diese Beliebtheit verdankt, ist so durchaus localer und ihr eigenthümlicher Natur, daß fast keins der Stücke, die für sie entstanden sind, in Deutschland bekannt geworden ist. Die geistreiche Physiognomie dieser liebenswürdigen Künstlerin, ihre Bewegung, ihr Blick, Alles verräth wahren Beruf. Auch singen hört man sie gern, denn ihre Stimme hat einen silberreinen Ton, der zur Seele dringt. Sie ist nicht nur eine Schauspielerin von Geschmack, sondern auch eine sehr geistreiche Frau. Im Privatleben ist sie von Verehrern umgeben, ihre geistreichen Antworten und oft ungemein witzigen Einfälle gehen von Munde zu Munde und ihr Salon ist der Sammelplatz einer ganz eigenthümlichen aber interessanten Gesellschaft. Beurmann sagt in seinem „Brüssel und Paris" von ihr sehr treffend: sie ist die Königin und Hebe des Vaudevilles, die Grisette par Excellence, die reizendste und liebenswürdigste Sünderin von Paris, die geistreichste und witzigste Salondame der Hauptstadt, die einzige Erhalterin des Th. du Palais royal; Alles was sich an Jugend, Keckheit, Laune, Treuherzigkeit, Uebermuth und Aufopferung in dem verschrienen Geschlechte der Grisetten vereinigt, das bringt die D. lebenswahr und natürlich zur Anschauung, umduftet von dem Blüthengeruche wahrhaft poetischer Auffassung und Darstellung. Sie ist nicht schön, höchstens hübsch, aber sie ist unwiderstehlich reizend und hinreißend. Ihre ganze Eigenthümlichkeit muß man s e h e n, um sie zu erkennen und dann b e w u n d e r n, statt sie zu beschreiben. — Für ihren Geist spricht das Buch: le perroquet de D., welches eine Sammlung ihrer stets treffenden Einfälle enthält und ihr Wesen dürfte sich in der: Philosophie der D., welche sich in Mundt's Delphin für 1838 befindet, am annähernsten geschildert sein. (A.)

**De la re** (Musik), in der alten Solmisation der Ton D; de la sol: das zweigestrichene d.

**Delavigne** (Jean François Casimir), geb. 1794 zu Havre, lebt in Paris, wo er durch seine Dichtungen sich großen Ruhm erworben hat. Bereits 1811 erschien von ihm Dithyrambe sur la naissance du roi de Rome, an welche sich Charles XII. à Narva, Dithyrambe sur la mort de J. Delille und la découverte de la vaccine anschlossen, welches letztere Werk von der franz. Akademie den Preis erhielt. Besonders als dram. Dichter wird D's Name von einem großen Theile des Publikums gepriesen. Er ist sowohl im Besitze der höheren Ansicht von der Welt und dem Leben, als einer schönen Auffassungs- und Behandlungsgabe, wozu sich eine

lebendige, eindringliche Darstellungsgabe gesellt. Wärme und Innigkeit des Gefühls, Reinheit und Keuschheit des Ausdrucks, fesseln das Gemüth der franz. Bourgeoisie um so mehr, als D.'s Bildung eine rein nationale ist und daher seinem Publikum so zu sagen aus dem Herzen spricht. Freilich fehlt D.'s dram. Werken die Hauptsache, der Nerv, der dem Drama Lebens= und Spannkraft verleiht — die Handlung und der erhabene Schwung der Gedanken; man findet nur eine kunstvoll angelegte Schürzung, Knüpfung und Lösung eines Knotens, eine naturgemäße Verwickelung und Entwickelung der einzelnen Begebnisse, eine darauf begründete Entstellung der handelnden Charaktere. Zum Belege diene das Trauerspiel: Ludwig XI., in welchem die Handlung blos darin liegt, daß der junge Herzog von Nemours, dessen Vater und Geschwister durch Ludwig umgekommen sind, Rache für diese Unthat nehmen will, aber bei diesem Vorhaben so unglücklich ist, daß er Ludwigs Mord= und Rachlust ebenfalls als Opfer fallen zu müssen scheint; es ist eine Reihe locker zusammenhängender Scenen, welche den Charakter Ludwigs ans Licht stellen sollen. Außer Ludwig XI. hat D. noch verfaßt: les vêpres siciliennes, Paris 1819; le Paria, ebd. 1821; l'école des vieillards, ebd. 1823; les enfans d'Edouard, ebd. 1833; une famille au temps de Luther, ebd. 1836; Don Juan d'Autriche, ebd. 1836 und la popularité 1838, alles Productionen, in denen sich große Mängel mit Gelungenem paaren; so z. B. sind in les enfans d'Edouard 2 Kinder die Helden der Tragödie, in Don Juan kokettirt der Mönch Carl V. mit Ansichten à la Voltaire, in der Famille au temps de Luther wird blos Religionslosigkeit gepredigt u. s. w. Ueberall aber weiß D. das Herz des Krämers und Nationalgardisten zu ergreifen oder zu rühren und man hat ihn nicht mit Unrecht den Dichter der Philister genannt. Einige von D.'s Stücken sind ins Deutsche übersetzt worden, haben jedoch auf der Bühne kein Glück gemacht. (Thg.)

**Dēlius, -ia** (Myth.), Beiname Apollo's und Diana's (s. d.).

**Dellamarīa** (Dominique), geb. 1764 zu Marseille, ital. Abkunft. Weihte sich schon in zartem Alter der Musik, lieferte im 18. Jahre eine Oper, die in seiner Vaterstadt mit günstigem Erfolge gegeben wurde, er ging darauf mehrere Jahre nach Italien, wo er unter der Leitung Paesiello's seine Bildung vollendete. Hier schrieb er auch 6 kom. Opern, die jedoch bald vergessen wurden. Nach Frankreich zurückgekehrt blieb er in Paris und schrieb nun die Opern: le prisonnier; l'opéra comique, le cabriolet jaune, l'oncle valet, la fausse duègne, le vieux château, le général suédois etc., welche kurz nach einander erschienen und großen Beifall fanden.





Mit einer äußerst gefälligen Manier eint sich darin Melodienreichthum und jene Einfachheit der Weisen, die sich siegreich der damals herrschend werdenden überladenen und gekünstelten Musik entgegenstellte. D. wurde der Liebling des Publikums und beherrschte lange Zeit das franz. Opernrepertoir. Er starb 1800 vom Schlage getroffen zu Paris, nach Einigen auf der Straße, nach Andern in den Armen einer Phryne, der ihn eine leichtsinnig-muthwillige Gesellschaft überliefert hatte, nachdem sie den immer sehr mäßig lebenden Componisten gedrängt, mehr Wein, als ihm frommte, zu genießen. (E. G.)

**Delminio** (sein wirklicher Name ist Giulio Camillo), geb. 1479 zu Delminio in Dalmatien, ist Verfasser lat. und ital. Gedichte und des Werkes: Idea del theatro, Florenz 1550, 4.; ein höchst schätzbares Werk und nicht allein für die Geschichte der ital. Theater, sondern der Theaterzustände des Mittelalters überhaupt eine treffliche Quelle. Er st. 1550 in Mailand. (R. S.)

**Demeter** (Myth.), s. Ceres.

**Demmer.** Ein Künstlername, der bereits lange Zeit mit Achtung und Auszeichnung in der Theaterwelt genannt wird, über den wir aber leider nur dürftige Notizen geben können. Uns ist zunächst bekannt: 1) (Friedrich), geb. 1786, ein braver Schausp. und besonders tüchtiger Opernregisseur; sein theatral. Wirkungskreis war namentlich in Oestreich, wo er in Pesth und Wien in beiden obigen Eigenschaften mit Anerkennung und Erfolg wirkte und als Regisseur viel zum Flor des Hofoperntheaters beitrug. Eben im Begriffe nach Prag zu reisen, um dort die Opernregie zu übernehmen, starb in Wien im Anfange d. J. 1838. 2) (Thekla), nachmalige Mad. Kneisel, Schwester des Vor., nächst der berühmten Krones eine der besten und beliebtesten Localsängerinnen Wiens; auch sie starb vor Kurzem. 3) (Johanna) nachmalige Mad. Schmidt, 4) (Josephine), später Mad. Scutta, ebenfalls Schwestern von D. 1., sämmtlich in Oestreich geb. und seit lange schon beliebte Mitglieder des leopoldstädter Theaters in Wien. 5 u. 6) waren 2 Brüder von D. 1., die uns nicht näher bekannt sind; einer derselben, Christian D., ist Vater von 7) (Friedrich), geb. zu Hamburg 1803, kam früh mit seinen Eltern nach Oestreich und wurde vom Vater mit Liebe und Sorgfalt für die Schauspielkunst vorbereitet. In Schiller's Fiesko als Maler Romano betrat D. 1819 die Bühne zu Grätz und zwar mit solch günstigem Erfolge, daß die Theaterdirection ihn sogleich engagirte. Er widmete sich nun mit großem Eifer der Ausbildung seines Talents und erwarb sich bald jene Routine, die ihn später als Sänger so vortheilhaft auszeichnete. So

wirkte er eine Zeitlang im Schauspiele, als der Zufall ihn auf seine schöne Stimme aufmerksam machte und ihn veranlaßte, sich in kleinen Gesangsparthien zu versuchen. Bald trat er zur Oper über und machte dabei solches Glück, daß er 1822 ein Engagement beim Hofoperntheater in Wien fand. Er debutirte im neuen Gutsherrn und wurde sehr beifällig aufgenommen. Mangel an Beschäftigung führte ihn bald an das Theater an der Wien. 1823 verließ er Wien gänzlich und nahm ein Engagement in Grätz an, wo Stöger die Theaterdirection übernommen. Seit dieser Zeit trennte er sich nicht wieder von Stöger. Er folgte ihm nach Preßburg und Wien, als Stöger die Leitung des Theaters in der Josephstadt übernommen und wurde überall bald zum Liebling des Publikums. Durch D. und Pöck war damals das kleine josephstädter Theater ein mächtiger Rival des großen Opernhauses. Als 1834 die Direction der prager Bühne an Stöger übertragen wurde, ging D. mit nach Prag, wo er als Almaviva auftrat und rauschenden Beifall, der auch seine spätern Leistungen begleitete, erhielt. Hier weilt D. noch heute und wird als einer der bessern jetzt lebenden Spieltenore geschätzt, der besonders in den franz. Spielopern mit wirksamer Kraft sein Talent leuchten läßt; er ist als Sänger Autodidakt, was ein Beweis für seinen wahrhaften Beruf ist. — Unzusammenhängend mit dieser Familie machte sich der Name D. am Rhein bekannt, wo mehrere Schausp. dieses Namens in Achtung und freundlichem Andenken standen. Wir kennen davon nur 8) (Eduard), geb. zu Mannheim 1791, betrat daselbst 1809 zum ersten Male die Bühne in mehreren jugendlichen Liebhaberrollen. Obwohl diese Debuts sehr glücklich ausfielen, widmete er sich doch 3 Jahre später (1812 in Mannheim) erst ganz der Schauspielkunst. 1816 gastirte er in Karlsruhe und wurde für das Fach der jugendlichen Liebhaber engagirt; doch schon 1818 trat D. nach und nach ins Fach der Intriguants über, indem er jedenfalls mehr an seinem Platze war und welches er noch gegenwärtig bekleidet. D. verdient unstreitig auf eine bedeutende Kunststufe gestellt zu werden; doch würde er auswärts weniger Glück machen, wie dies seine frühern Kunstausflüge darthun. Er ist nicht frei von Manier, man muß ihn gewöhnt sein und nur allmählich kann man ihn liebgewinnen. Voll Anstand und Würde sind seine sämmtlichen Leistungen, tief in den darzustellenden Charakter eindringend und durch und durch studiert. Zu seinen vorzüglichsten Leistungen dürfen gezählt werden: Marinelli, Carlos im Clavigo, Posert, Tartüffe, Klingsberg, Wurm &c. (R. B.)

**Demoustier** (Charles Albert), geb. 1760 zu Villers-Cotterets, ein Nachkomme des großen Racine und La-





fontaine. Das Andenken dieser gefeierten Dichter, vereinigt mit natürlichen Anlagen, veranlaßten ihn die Rechtswissenschaft zu verlassen und sich ganz der Literatur zu widmen. Die meisten seiner Werke waren für das Theater; die vorzüglichsten sind: le conciliateur, Lustsp.; les femmes, Lustsp.; la tolérance, Lustsp.; le divorce, Lustsp.; die beiden Schweizer, Oper, Musik von Gaveau u. s. w. Diese Stücke machten sämmtlich viel Glück und erschienen in mehreren Auflagen, Paris 1804, 1809, 1816 ꝛc. D. starb zu Paris 1801. (E. G.)

**Demuth**, 1) die vorsätzliche Herabstimmung derjenigen Ansprüche, die moralischer Werth oder Geistesfähigkeiten zu machen berechtigten; also ein höherer Grad der Bescheidenheit (s. d.). 2) (Alleg.), eine weibliche Figur in antikem Gewande; sie senkt den Blick zur Erde und tritt auf den Pfauenschmuck des Stolzes, oder auf ein Füllhorn voll Ehrenzeichen und Kleinodien; oft auch hält sie einen Schild, worauf das Bild eines Kronenträgers, der einem Bettler die Füße wäscht. (B.)

**Dengel**, 1) (Friedrich Wilhelm), geb. zu Dresden 1741, bildete sich auf mehrern kleinen Bühnen zu einem wackern Schausp. aus, so daß er 1784 bei der Hamburger ein Engagement fand, wo er bis Ende August 1788 verblieb und Schröder's Beifall besonders deswegen genoß, weil er sich selbst bei wichtigen Parthien nie hervordrängte, sondern immer nur zum Gelingen des Ganzen zu wirken strebte. Von Hamburg ging er zur Großmann'schen Gesellschaft nach Braunschweig, wo er ebenfalls sehr gefiel, namentlich als Musikus Miller in Kabale und Liebe, Oberbramin in Lanassa und Oberförster in den Jägern. 1790 debutirte er als Gebhard im Porträt der Mutter bei der Bellomo'schen Gesellschaft in Weimar mit gleichem Beifalle, folgte derselben 1791 nach Gräz, von wo aus ihn die Annalen des Theaters aus dem Auge verlieren. 2) (Anna Maria Elisabeth, geb. Arat), geb. zu Königsberg 1757, debutirte 1778, hatte gute Anlagen, aber stete Kränklichkeit hinderte sie an der vollkommenen Ausbildung derselben. Sie st. 1791 zu Hannover bei der Großmann'schen Gesellschaft, nachdem sie schon einige Jahre zuvor die Bühne nicht mehr betreten hatte. (Z. F.)

**Denouement** (franz. Aesth.), wörtlich Knotenlösung, Entwickelung. Dies, der franz. Dramatik eigene Wort für die Lösung des Knotens, den ein dram. Gedicht schürzt, ist auch beim deutschen Theater gebräuchlich geworden und bezeichnet entweder: die Peripetie eines Stückes, wenn diese gegen das Ende desselben eintritt, oder überhaupt diejenigen dram. Mittel, durch welche sich die Verwicklung nach poetischer Gerechtigkeit löst. Erscheinung von Geistern, Götter, die auf die Erde herabsteigen, um durch höhere Macht den Knoten

zu lösen, abgelegte Verkleidungen, durch welche bis zu diesem Augenblick getäuscht wurde, Erkennungsscenen, Wiederfinden, das Erscheinen reicher Verwandten u. s. w. sind je nach den verschiedenen Gattungen dram. Dichtkunst die verschiedenen D.s. La Menardière in seiner Poetik nennt jedes D. tadelnswerth, das nicht schon durch die ganze Anlage des Stückes vorbereitet wird und verwirft alle Ueberraschung und Plötzlichkeit, während gerade in neuerer Zeit diese Mittel besonders angewendet worden sind. Je näher das D. dem Ende eines Stückes ist, je wirksamer erscheint dasselbe, da mit seinem Eintreten auch das Interesse an der Fortentwickelung der Handlung oder der Charaktere beim Zuschauer erlischt. Das D. ist es vorzüglich, welches Gelegenheit zu den s. g. Coups de Théâtre gibt. Vergl. Ausgang, Catastrophe, Drama, Tragödie rc. (L. S.)

**Dérivis**, 1) (François), geb. um 1770 in einem Dorfe bei Sorèze, wo er seine erste Bildung erhielt; seine theatr. Laufbahn begann er in der Provinz und hatte mit unendlichen Mühseligkeiten zu kämpfen, ehe es ihm gelang, einen seinem Talent entsprechenden Ruf und Anstellung zu erlangen. Um 1800 kam er nach Paris, wirkte hier an verschiedenen Theatern und erwarb sich bald den Ruf eines der ausgezeichnetsten Schausp. für ernste Charakterrollen. 2) (Louis), geb. zu Paris um 1810, Sohn des Vor.; wurde in das Conservatoire aufgenommen und entwickelte hier unter den besten Lehrern seine schönen Anlagen. Als man ihn für ausgebildet genug hielt, ließ man ihn im Liebestrank debutiren und dieser erste Versuch war vom günstigsten Erfolge gekrönt; die große Oper beeilte sich einen Sänger zu engagiren, dessen glänzende, volle und kräftige Stimme ihr von dem größten Nutzen sein konnte. D. besitzt in der That den schönsten Baß, den man sich denken kann und wenn er als Schausp. zuweilen etwas kalt und einförmig ist, so bleibt er dafür als Sänger stets gleich ausgezeichnet. Als Bertrand im Robert der Teufel errang er, ungeachtet seines glänzenden Vorgängers Lavasseur, einen vollkommenen Triumph; kurz, man kann auch von diesem Sohne sagen, was man von seinem Vater sagte, daß er viel versprach, was ziemlich häufig ist, daß er aber noch mehr hielt, was sehr selten ist. (A.)

**Derossi** (Joseph), geb. in den 70ger Jahren des vor. Jahrh., widmete er sich von Jugend auf der Bühne, war früher im südlichen Deutschland und Tyrol, lebt aber jetzt schon längere Zeit am Rheine, wo er abwechselnd in Cöln, Düsseldorf, Aachen, Bonn, Crefeld und Elberfeld einige Zeit auch in Gemeinschaft mit Wolff an der Spitze der dortigen Theater gestanden und ist gegenwärtig Director





des Theaters in Düsseldorf. Die Immermann'sche Entreprise hat ihm gegenwärtig sein Wirken ungemein erschwert, da in der kurzen Zeit des Bestehens jener Musterbühne allerdings Ausgezeichnetes geleistet und das Publikum dadurch verwöhnt worden war, D. aber nie über seine Kräfte geht und das, was seine Bühne leistet, den Mitteln anpaßt, die ihm vom Publikum gewährt werden. Als Schausp. zeichnet er sich in gutmüthigen Alten aus und würde unbedingt Achtungswerthes leisten, wenn er besser memorirte. Die höchste Rechtlichkeit und Thätigkeit charakterisirt seine Directionsführung. Seine beiden Söhne haben ihre Wirksamkeit bei den Bühnen am Rhein begonnen. (X.)

**Des** (Musik), das durch Vorsetzung eines b um einen halben Ton erniedrigte D, die 2. Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter. (7.)

**Desaïdes** (genannt Dezède), geb. zu Turin, kam schon als Knabe nach Paris und widmete sich der Musik; 1772 debutirte er als Componist mit der Oper Julie, die sehr gefiel; ihr folgten bald: l'erreur d'un moment, le trois fermiers und Blaise et Babet mit gleichem Erfolge. Auch in Deutschland und Holland fanden diese 3 Opern — leider Alles was D. geschrieben — die verdiente Anerkennung und zierten lange das Repertoir. Jede derselben kann als Ganzes, wie in den einzelnen Theilen als Meisterwerk betrachtet werden und manche einzelne Gesänge sind längst zu dem Ruhme der Classicität gelangt. Idyllische Einfachheit, Melodiosität, Anmuth und tiefes Gefühl einen sich darin auf eine seltene Weise. D. starb 1802 in Paris. (3.)

**Desargus** (Madame, geb. Lemière), in der Tanzschule der großen Pariser Oper ausgebildet, wurde sie 1817 als erste Tänzerin des Berliner Theaters engagirt, wo sie als Flora in dem Ballet Zephir und Flora auftrat. Bis 1832 war sie ununterbrochen im Besitz aller ersten Parthien im Ballet, leistete besonders Ausgezeichnetes als Aline und erhielt dann eine Pension vom Könige. Sie war an den Harfenisten der k. Capelle verheirathet, lebt aber gegenwärtig getrennt von demselben. (H...t.)

**Desaugiers,** 1) (Marc-Antoine), geb. zu Fréjus 1740, ein sehr beliebter Componist zu Paris, von dem die Opern: Erixène, le petit Oedipe, Florine, les deux Sylphes, les couplets, le médecin malgré lui, Jeannette et Lucas, la jeune veuve, l'amant travesti und le rendez-vous vorhanden sind und theilweise noch gegeben werden. Am meisten Aufsehen erregte jedoch sein musikal. Drama: la prise de la Bastille, welches 1790 beim Bundesfeste in der Kirche Notre Dame aufgeführt wurde. Die Musik geht hier Hand in Hand mit dem trefflichen und erschütternden Gedicht und

nie sind die Jubelklänge der Freiheit ergreifender ausgedrückt worden, als hier von D. Er starb zu Paris 1793. — 2) (Marc-Antoine), geb. zu Fréjus 1772, Sohn des Vor., einer der sinnreichsten franz. Liederdichter, wurde 1815 Director des Théâtre du Vaudeville zu Paris. Unter seinen zahlreichen dram. Werken verdienen vorzüglich genannt zu werden: Arlequin Musard, le bateliers de Niémen, la chatte merveilleuse, le diner de Madelon, le départ pour St. Malo, il arrive, la Matrimoniomanie, M. Vautons, Pierrot, le retour des Lis, un dîner par victoire, Monsieur Sans-Gêne; Lustspiele, die in Paris außerordentlich gefielen und oft 100 Mal wiederholt wurden; in Deutschland sind nur wenige bekannt worden. (E. G.)

**Desbordes-Valmore** (Marceline), geb. 1787 zu Douai; ihr Vater, ein Wappenmaler, verarmte durch die Revolution und die Mutter zog mit der kleinen Marceline nach St. Domingo, um reiche Verwandte dort aufzusuchen. Diese waren indessen verarmt und vertrieben, die Mutter starb vor Elend und Marceline dankte nur der Barmherzigkeit eines Capitains ihre Rettung vom Hungertod und ihre Rückkehr nach Frankreich. 1803 ging sie zum Théâtre Feydeau in Paris, betrat mit Glück die Bühne und wirkte besonders durch den tiefinnigen, erschütternden Ausdruck des Schmerzes und der Leiden. Da der Gehalt jedoch nicht ausreichte, um ihren darbenden Vater zu ernähren, verließ sie Paris und spielte mit großem Erfolge an mehreren Theatern der Provinz. Uebermäßige Anstrengung aber zog ihr eine Krankheit zu, die ihr die Künstlerlaufbahn für immer verschloß. Zu diesen äußern Unglücksfällen gesellte sich noch eine schmerzliche Täuschung in der Liebe und brachte sie an den Rand der Verzweiflung. Hier aber hielt sie ein liebendes Geschick fest, gab ihrem Schmerz Worte und sie dichtete so die schönsten, ergreifendsten Elegien, indem sie ihr Leben und ihre Empfindungen niederschrieb. Ohne — wie sie selbst sagt — etwas gelesen oder gelernt zu haben, gehörte sie bald zu den geachtetsten Dichterinnen der Nation und wird besonders ihrer Natürlichkeit und Wahrheit wegen allgemein gepriesen. Später vermählte sie sich mit Valmore und lebt gegenwärtig in Lyon. Für die Bühne hat sie nichts geschrieben. (R. B.)

**Desdur** (Musik), eine der 24 Tonarten unsers Systems, in welcher Des den Grundton bildet und welche 5 b als Vorzeichnung hat, nämlich vor d, e, g, a und h. Diese Tonart wird ziemlich selten gebraucht und über ihren Charakter sind die gründlichsten Musiker und Aesthetiker noch nicht klar. (7.)

**Desessarts** (Denis Dechanel, genannt), geb. um





1750, studirte die Rechte und wurde, als er bei seiner ersten Reise nach Paris das Théâtre français sah, so enthusiasmirt, daß er sich von Stund an der Bühne widmete. Nachdem er einige Jahre in der Provinz gespielt und sich Routine erworben hatte, trat er 1772 in Paris auf. Er war außerordentlich dick und wurde dadurch gehindert, sein höchst bedeutendes Talent vollständig zu benutzen. Im Tartüffe mußte ein besonderer Tisch für ihn angefertigt werden, damit er sich als Orgon unter demselben verbergen konnte. Diese enorme Leibesstärke gab Veranlassung zu vielen ungemein komischen Vorfällen, deren mehrere in Fleury's Memoiren und der Geschichte des Théâtre français von Etienne und Martainville erzählt sind. Geachtet als Mensch und bedauert als Schausp. starb er im 2. Jahre der Republik (1793). Er erstickte im eigenen Fett. (L. S.)

**Desforges** (Pierre Jean Baptiste Choudard), geb. 1746 zu Paris. Kaum 9 Jahre alt, entwarf er die Tragödien: Tantale et Pelops und la mort de Jérémie. Vom Wohlstand plötzlich in Mangel und Elend versetzt, sah er sich genöthigt, 1769 als Schausp. aufzutreten, wo er bei der Comédie italienne und später bei mehrern Theatern der Provinz in Liebhaberrollen großen Beifall erndtete. 1776 erhielt er einen Ruf nach Petersburg, wo er großen Beifall fand, später aber, höchst selten spielend, fast nur den Wissenschaften oblag. 1782 verließ er die Bühne und kehrte nach Frankreich zurück. D. lieferte dem Theater eine große Anzahl Lustspiele und Opern von bleibendem Werthe. (E. G.)

**Desgarcins** (Dem.), geb. 1770, debutirte 1788 am Théâtre français mit großem Beifall und erinnerte vorzüglich durch das Rührende ihrer Stimme und ihres Spiels an die berühmte Gaussin. Zwei traurige Ereignisse setzten ihrer glänzenden Künstlerlaufbahn plötzlich ein Ziel. In einem Anfall von Eifersucht wollte sie Selbstmörderin werden; sie wurde gerettet, allein die Genesung ging langsam von Statten und sie lebte deshalb in einem einsam gelegenen Landhause; hier wurde sie plötzlich des Nachts von Räubern überfallen und mit ihren Frauen in einen Keller geschleppt, wo sie, während jene das Haus durchwühlten, mehr als 24 Stunden eingesperrt blieben. Endlich rief ihr Geschrei einige Bauern herbei, sie wurden befreit — aber Dem. D. wurde in Folge dieser Begebenheit wahnsinnig und st. 1797. (E. G.)

**Déshabillē** (franz.; Gard.), so v. w. Negligée, Hauskleid, Nachtkleid.

**Deshais**, einer der ersten Tänzer der großen Oper in Paris während der Revolutionszeit. Er machte mehrere Reisen nach London, war 1815 während des Congresses in Wien

engagirt und wurde später Balletmeister des Kingstheaters in London, wo er 1830 das berühmte Ballet Kenilworth aufführen ließ. (H...t.)

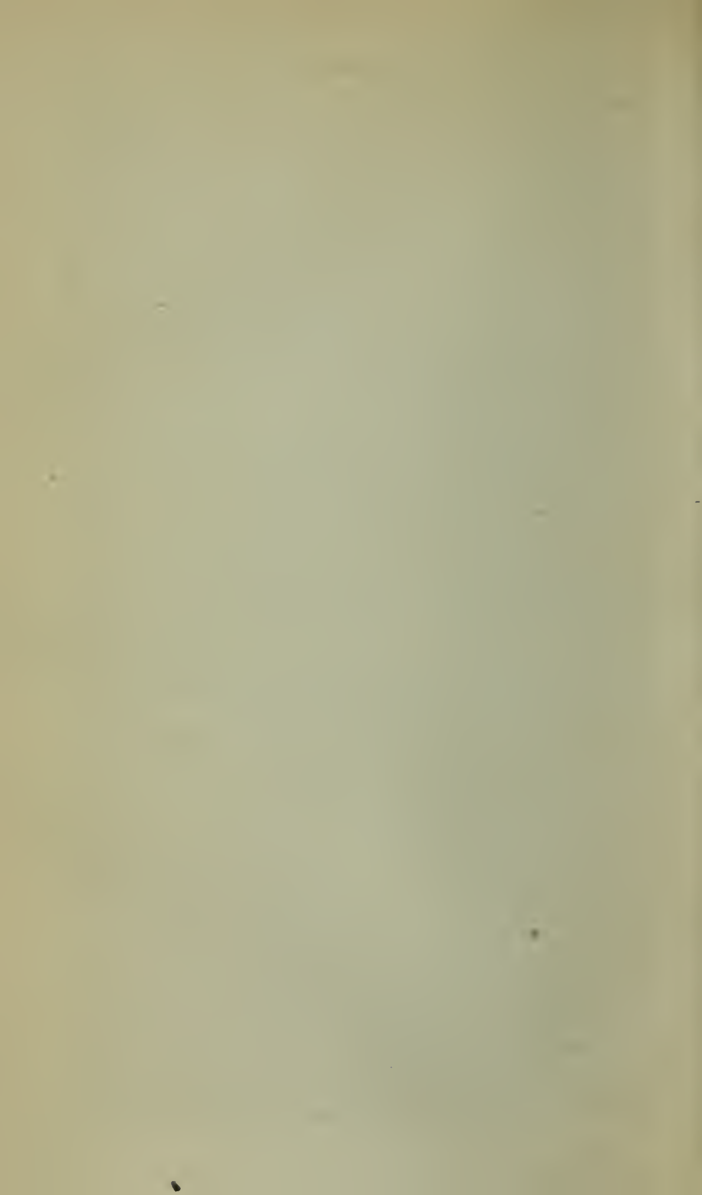
**Deslandes**, Sänger der kom. Oper zu Paris, ist jedoch bekannter durch die Stücke, die er im Verein mit Didier geschrieben hat, wie durch sein Talent als darstellender Künstler. Er hat für das Palais-Royal, die Variétés, die Gaité, die Folies-dramatiques und Saint-Antoine geschrieben und besonders in dem volksthümlichen Genre oft lebhaften Beifall gefunden. (A.)

**Desmarets** (Henry), geb. zu Paris 1662, studierte Musik und wurde 1694 Musikdirector am Jesuitencollegium in Paris. 1700 schloß er auf einer Reise heimlich eine eheliche Verbindung und war in Folge dessen 22 Jahre verbannt, von denen er 14 als Hofcapellmeister in Madrid und 8 in gleicher Eigenschaft am Hofe des Herzogs von Lothringen zubrachte. 1722 wurde seine Ehe für gültig erklärt und D. kehrte nach Frankreich zurück. Er schrieb inzwischen die Opern: Didon, Circe, Théagéne et Cariclée, les amours de Momus, Vénus et Adonis, les fètes galantes und Renauld, die großen Beifall fanden. D. starb 1741 in Luneville. (3.)

**Des moll** (Musik), eine Tonart, die zu den 24 unseres Systemes nicht gehört und als Haupttonart nicht gebraucht wird, da die Vorzeichnung von 8 b das Notenlesen zu sehr erschwert; meist wird die fast gleiche Tonart Cis moll dafür gebraucht. (7.)

**Desmousseaux**, 1) geb. 1785 zu Paris. Die Rathschläge des Schausp.s Florence bestimmten ihn, sich der Bühne zu widmen. Seine Familie widersetzte sich aus allen Kräften, da sie ihn zum Advocaten bestimmt hatte, aber D. blieb unerschütterlich. Durch ein schönes Aeußere, eine sonore Stimme und einen vortheilhaften Wuchs unterstützt und einigen Unterricht von Florence vorbereitet, debutirte er 1811 am Théâtre français und Enthusiasmus belohnte diesen ersten Versuch; obgleich der Beifall bei dem 2. Debüt etwas nachließ, wurde er doch sogleich als Pensionär des Théâtre français angenommen. Als später der Abgang des St. Prix ihm gestattete, sich in dem Fache der Könige und Väter zu versuchen, wurde er Societär. Man kann ihm allenfalls etwas zu viel Kälte zum Vorwurf machen, dafür aber entwickelt Niemand eine Rolle besser als er. Er ist ein Mann von großer Rechtschaffenheit, vielem Geist und sehr richtigem Verstande. 2) (Madame), des Vor. Gattin und Tochter des ältern Baptist, erschien zuerst 1815 in dem Fache der Soubretten. 2 Jahre blieb sie dem Häubchen und der Schürze treu und zeigte sich erst dann in einer Charakterrolle. Das Glück, welches sie darin machte, war Ursache,





daß sie bei einem Fache blieb, welches weder ihrem Alter, noch ihrem Geschmack zusagte; jetzt aber ist Mad. D. eine der besten Mütter die es gibt, namentlich ist sie in dem: Jungen Ehemann ganz ausgezeichnet. (A.)

**Dessau** (Theaterstat.), Haupt- und Residenzstadt des Herzogthums gl. N. an der Mulde, mit 10,000 Einw. Theatralische Vorstellungen in D. finden sich zuerst 1774; die Picke-nick-Gesellschaft gab in einem Privathause Operetten, Schau- und Lustspiele. Ungefähr 24 Personen, theils von dem Fürsten besoldet, theils Dilettanten, bildeten dabei die Capelle. 20 Jahre bestand dieser Verein unter der Leitung des Hofrathes Hermann, eines Freundes des trefflichen Eckhoff. 1777 ließ Fürst Franz in seinem Residenzschlosse ein sehr hübsches Theater einrichten und von der Pickenick-Gesellschaft wurden nun 8 Jahre hindurch zuweilen Vorstellungen auf demselben gegeben, doch spielten von Zeit zu Zeit umherziehende Truppen, von denen sich die Weimarsche, unter der Direction Bellomo's 1788, welche ihre Bühne im alten fürstl. Reitstalle aufgeschlagen hatte, auszeichnete, bis endlich 1793 die Bossann'sche Gesellschaft von Mainz nach D. kam und in der Reitbahn mit der Oper: das rothe Käppchen, ihre Vorstellungen eröffnete. Sie setzte diese mit so allgemeinem Beifall fort, daß Fürst Franz durch den Baumeister von Erdmannsdorf 1798 den Bau des jetzigen Theaters mit Hülfe der Decorationsmaler Quaglio und Pozzi und des Maschinisten Koch ausführen ließ. Dieses Theater wurde am 27. Dec. 1798 mit der Oper Bathmendi von v. Lichtenstein eingeweiht. Die Bossann'sche Truppe wurde zur stehenden Hofschauspielergesellschaft erhoben, der Baron v. Lichtenstein zum Intendanten, Bossann zum Director ernannt und die Zahl der Mitglieder beträchtlich vermehrt. Die Capelle wurde bis auf 30 Mitglieder verstärkt, der Hofmarschall von Glaffey ihr als Intendant und Jacobi als Musikdirector vorgesetzt und ein Theatermeister angestellt. Als v. Lichtenstein 2 Jahre nachher abging, vertraute man Bossann die Direction allein. Unter der Aegide des Fürsten erhob sich die Bühne D.s bald zu einer der ersten Deutschlands, so daß Iffland 1799 sie mit 7 Gastrollen beehrte und Kotzebue, auf seiner Reise nach Rom 1803, den Leistungen der Gesellschaft vollen Beifall zollte. 1806—9 gab die Hofschauspielergesellschaft Vorstellungen in Leipzig und Magdeburg. Der Druck der Zeit war dann Ursache, daß das Theater am 1. März 1810 geschlossen und die Gesellschaft aufgelöst wurde. Aber noch in demselben Jahre bildete sich eine Dilettantengesellschaft, die auf dem Hoftheater Vorstellungen bis 1813 gab, zu welcher Zeit das Theater abermals geschlossen wurde. Nach dem Frieden überließ Herzog Franz das Theater nebst Garderobe und Capelle,

mit einer monatlichen, nicht unbedeutenden Geldunterstützung, dem Schauspieldirector Brede, welcher 1816 mit seiner Gesellschaft die Vorstellungen begann. Unter ähnlichen Vortheilen folgte 1817 u. 19 Director Matte, 1819 u. 20 Mad. Walter, 1821 Romberg, 1822 u. 23 Gerstel, 1824 v. Haidelinde, 1825 Nitschke, 1826 Eberwein, 1830 u. 31 Bethmann, 1831 Miller, 1833—35 Atmer, 1836 Bode und Pfeiffer, 1837 u. 38 wieder Bethmann und endlich 1839 Dir. Böttner. Von diesen Truppen wurde in der Oper das Meiste geleistet, weil Herzog Leopold seine aus 50 Mitgliedern bestehende Capelle, unter der Leitung des Hofcapellmeisters Dr. Friedrich Schneider, auf eine so hohe Stufe der Kunst gestellt hat, daß sich D. an der Aufführung der vorzüglichsten Opern, die mit würdiger Ausstattung in die Scene gesetzt werden, erfreuen kann. Die Directionen erhalten in D., außer der unverkürzten Einnahme vom Publikum, einen monatl. Zuschuß von mehrern 100 Thlrn., freie Benutzung des Theaters und der Garderobe, nebst einem Zuschusse zu derselben, je nachdem eine Oper glänzend in Scene gesetzt werden soll, der Capelle, der Chorsänger, sämmtlicher Decorationen und der Theaterbibliothek; ferner freie Heizung und Beleuchtung des Theaters. Der Theatermeister, ein Garderobier und eine Garderobiere werden ebenfalls von der Intendatur besoldet. Dagegen hat die Direction ein gutes Opern-, Schau- und Lustspielpersonal herzustellen und muß ferner im Laufe der Spielzeit eine gute Oper zum Besten der Armencasse geben. Die Herzogl. Familie besucht mit dem Hofpersonale das Theater unentgeldlich und hat die Direction mehrere Freibillette an einen Theil der Capelle zu verabreichen. Gespielt wird gewöhnlich vom December bis April 3mal in der Woche, nämlich Sonntags, Mittwochs und Freitags. In den Jahren 1827—29, wo keine Schauspielergesellschaft D. besuchte, ließ Herzog Leopold im Residenzschlosse das bereits erwähnte Theater mit neuen Decorationen ausstatten, auf dem ein gesellschaftlicher Verein Opern, Schau- und Lustspiele aufführte. Zu den merkwürdigsten Erscheinungen auf D.s Bühne gehört noch das Auftreten der Mara 1804, Paganini's 1829 und der Sonntag 1831. — Das von 1818—1820 mit einem in die Straße springenden Peristyle von 6 conrinth. Säulen erbauete Theater, dessen Zweck durch 2 in Nischen stehende Musen bezeichnet wird, enthält im untern Raume Vorhalle, Casse, Versammlungs- und Musikalienzimmer und Wohnung des Castellans, in dem obern einen Concertsaal. An den Vorbau schließen sich die Corridors, welche zum Parterre und der 3fachen Logenreihe führen. Der Schauplatz faßt 1000 Menschen; er ist von Pozzi im etrurischen Geschmacke gemalt, doch hat der Zahn der Zeit den frühern Farben-





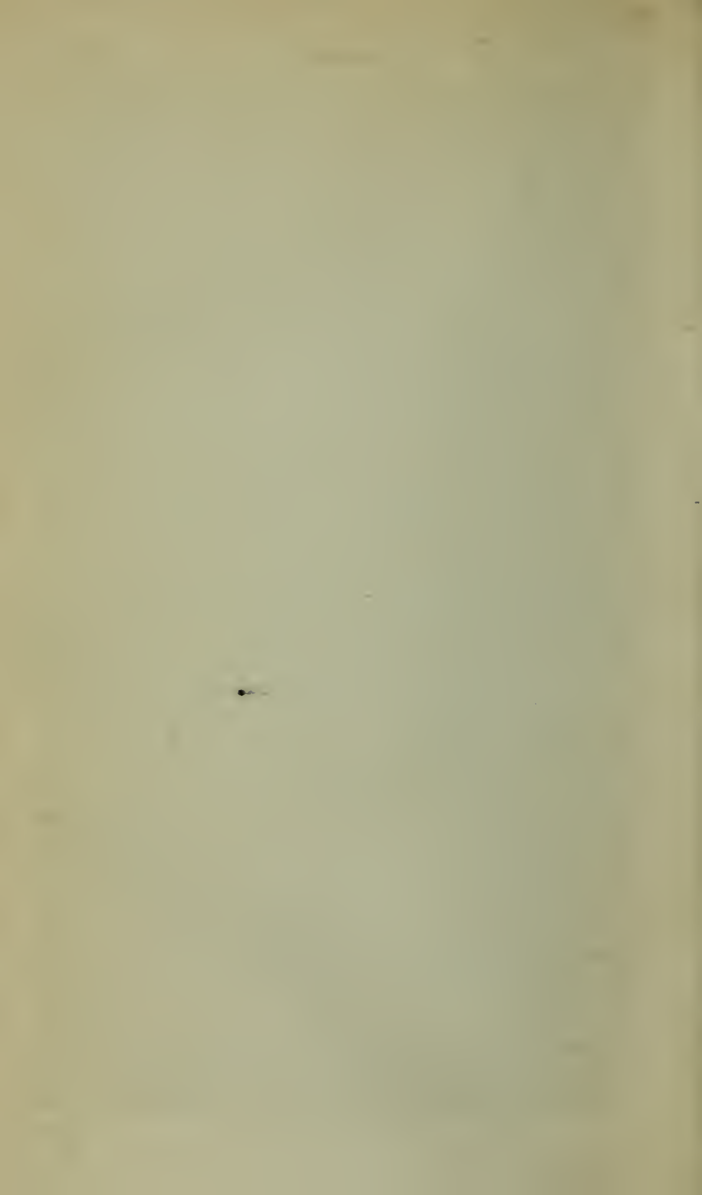
schmuck gar sehr gebleicht. Das Proscenium hat 34 Fuß Breite und 26 F. Höhe und die Bühne selbst eine Tiefe von 60 Fuß. Der Prosceniumweite nach gehört die Bühne zu den größten Deutschlands; doch ist der Raum hinter den Coulissen, die noch nach alter Art in s. g. Scheeren gehen, sehr beschränkt; auch die Höhe so gering, daß die Prospecte sich mehrfach zusammenfalten müssen. Seit 1829 wird das Theater durch erwärmte Luft geheizt. 1818 wurde der Neubau eines Malersaales, welcher nur durch ein Gärtchen vom Theater getrennt ist, vollendet. Im obern Geschosse dieses Hauses liegt der Saal, im untern die ganze Garderobe. Ein ähnlicher Bau, den eine Durchfahrt von dem erstern trennen soll, ist projectirt zur Unterbringung der sich immer mehr häufenden Utensilien. (Kr.)

**Dessoir**, 1) (Ludwig), geb. zu Posen 1809 und begann seine theatral. Laufbahn in Stettin 1825, wo er jedoch mehr die Stelle eines Theatersecretairs versah; da er für Knabenrollen zu alt und für Liebhaber zu jung war und daher auf der Bühne nur in Anmelderollen und Statisten beschäftigt wurde, forderte D. seine Entlassung und versuchte bei kleinen herumziehenden Gesellschaften sein Heil, bei denen er sich nach Herzenslust in allen Fächern herumtummeln konnte. Erst 1831 erhielt er in Mainz unter Haake das erste solide Engagement. Haake stand als Künstler auf einer hohen Stufe, D. hatte an ihm ein schönes Vorbild und dankt ihm einen großen Theil seiner Ausbildung. 3½ Jahre spielte D. in Mainz das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber mit großer Auszeichnung und folgte dann 1834 einem Ruf nach Leipzig. Auch hier erwarb er sich allgemeinen Beifall; doch entsprach die Beschäftigung nicht ganz seinen Wünschen und dadurch, so wie durch D.'s Verheirathung mit der folgenden verließ er Leipzig schon Anfangs 1835. Von Leipzig aus gastirte er in Braunschweig mit ausgezeichnetem Erfolge und ging dann nach Breslau, welches er jedoch in Folge der nicht glücklichen Ehe nach 2jährigem Aufenthalt verließ und auf den Bühnen: Hannover, Prag, Brünn, Wien, Pesth gastirte; in Pesth erhielt er ein sehr vortheilhaftes Engagement. 1838 gastirte D. in Karlsruhe und gefiel so sehr, daß man allgemein den Wunsch, ihn zu engagiren, aussprach, der auch 6 Monate später realisirt wurde und seit dem 1. April 1839 ist er ein beliebtes Mitglied des Hoftheaters. Im August eröffnete er ein Gastspiel zu Mannheim und der beste Beweis des Erfolges ist wohl der, daß er statt der contrahirten 4 Parthien deren 12 gab und für den Winter ein 2. Gastspiel abschloß. D. hat für sein Fach jede äußere und innere Befähigung; mit der vortheilhaftesten Gestalt und einem starken, vollen Organ

einen sich eine treffliche Bildung und eine äußerst lebhafte Phantasie; Parthien, die eine besondere physische Kraftäußerung erfordern, gelingen ihm indessen weniger, als diejenigen, die ein tiefes, inniges Seelenleben zur Anschauung bringen, wie Spinarosa, Tasso, Coreggio ꝛc.; auch im Lustspiele wirkt er mit großem Erfolge. 2) (Therese, geb. Reimann), Gattin des Vor., geb. zu Berlin 1812; kam sehr jung nach Hannover, wo sie nach trefflicher Vorbereitung die Bühne 1827 in einer kleinen und unbedeutenden Parthie betrat, darin aber so sehr gefiel, daß man sie sogleich durch einen 5jährigen Contract an das Hoftheater zu fesseln suchte. Günstige Verhältnisse gaben ihrem Talente einen weiten Spielraum und sie versuchte sich während ihres Engagements fast in allen Fächern mit dem glücklichsten Erfolge. 1832 ging sie an das Stadttheater zu Leipzig, wo sie sich in einem 2jährigen Engagement die allgemeine Anerkennung und das liebevollste Andenken erwarb; auch auf der benachbarten Hofbühne zu Dresden gastirte sie während dieser Zeit mit dem glänzendsten Erfolge. 1834 folgte sie einem Rufe nach Breslau, verehlichte sich dort mit dem Vor. und war 3 Jahre lang im eigentlichsten Sinne der Liebling des dortigen Publikums. 1837 gastirte sie in Brünn und am Hofburgtheater in Wien mit dem entschiedensten Beifall und kehrte dann nach Leipzig zurück, wo sie mit freudiger Anerkennung begrüßt wurde und noch jetzt (Nov. 1839) als sehr beliebtes Mitglied wirkt. 1839 im Sommer gastirte Mad. D. abermals in Dresden, in Magdeburg, Schwerin und am Hoftheater zu Berlin, allenthalben den Ruf einer tüchtigen und liebenswürdigen Künstlerin einerndtend. Mad. D. muß zu den talentbegabtesten Darstellerinnen Deutschlands gezählt werden, die zugleich mit den reichsten Naturmitteln ausgestattet ist. Heroische Parthien gelingen ihr vorzugsweise trefflich und alle leidenschaftlichen Situationen stellt sie mit hoher Vollendung dar; ihre Maria Stuart, Louise Miller, Corona von Saluzzo, Griselbis z. B. dürften nicht leicht zu übertreffen sein. Doch fehlen ihr auch keineswegs die geeigneten Töne zum Ausdrucke harmloser Natürlichkeit und kindlicher Gefühle; ihr Gretchen in Goethes Faust ist eine treffliche Leistung und selbst im Lustspiele leistet sie Ausgezeichnetes in den Parthien junger, sentimentaler und schalkhafter Frauen. Sind auch edle tragische Rollen ihre günstigste Sphäre, so wirkt sie doch auch in chargirten Rollen als Orsina ꝛc. mit Erfolg. (T. M.)

**Destouches**, 1) (André Cardinal), geb. 1672 zu Paris; wurde Lully's Nachfolger als Generaldirector der Oper und königl. Obercapellmeister. Er war ein sehr beliebter Componist, der Leichtigkeit und Anmuth mit seltener





Gründlichkeit verband. Seine bekanntesten Opern sind: Issé, Amadis de Grèce, Marthésie, Scylla, Omphale, le carneval et la folie, Calirrhoë, Télémaque, Sémiramis, les élémens und les stratagèmes de l'amour. Er starb zu Paris 1749. 2) (Philippe Nericault), geb. 1709 in Tours; er trat schon frühzeitig in Militärdienste, und wäre bei der Belagerung von Barcellona durch das Auffliegen einer Mine fast ums Leben gekommen. Er ging später als Geschäftsträger in die Schweiz und nach England, wo er sich auch verheirathete. Später lebte er äußerst zurückgezogen auf seinen Gütern in der Nähe von Melüne. Hier schrieb er alle seine Stücke, unter denen einige noch jetzt auf dem Théâtre français gegeben werden, und kam nur dann nach Paris, wenn er den Schausp.n ein neues Stück brachte, welches er einmal aufführen sah und sogleich aufs Land zurückkehrte. Im Ganzen hat er 23 Stücke geschrieben, von denen wir le curieux impertinent, le triple mariage, le médisant, le glorieux, le dissipateur, l'homme singulier, l'irrésolu und le tambour nocturne als die vorzüglichsten nennen. Seine Werke erschienen in 6 Bdn, Paris 1743; in 4 Bdn. 4. ebend. 1757; in 5 Bdn. 12. ebd. 1759; in 6 Bdn., ebd. 1811, mit Kpfrn. und in 6 Bdn., ebd. 1824. Auch ins Deutsche sind mehrere derselben übersetzt worden, Meißner und Mylius: Destouches für Deutsche, Leipzig 1778, dann einzelne von Romanus, Dyk und Jünger. D. starb 1754 auf seinen Gütern. 3) (Franz), geb. zu München 1774, studierte Musik unter Grünberger und J. Haydn in Wien; schon 1791 componirte er die Oper: die Thomasnacht, die in München mit Beifall gegeben wurde. Dann machte er als Claviervirtuose eine Reise, kam später als Musikdirector nach Erlangen und 1798 als Concertmeister nach Weimar. Hier schrieb er Musik zu Schiller's Stücken; Braut von M., Jungfrau, Wallenstein, Tell, Turandot, die Chöre zu den Hussiten und zum Trauerspiel Wanda; dann die Oper: das Mißverständniß; lauter Werke, die in der Instrumentation überladen sind und wo die Gedanken im Lärm begraben werden. Seit 1810 lebt D. wieder in München. (L. u. 3.)

**Detail.** Einzelnes, Ausführliches, Umständliches, die einzelnen Theile eines größern Ganzen, die genauen Einzelheiten eines Gegenstandes. Die Kunst des Schausp.s weiset ihn recht eigentlich auf das D. hin, da er in seiner Rolle ein Ganzes vom Dichter erhält, dem er durch die Ausführung im Einzelnen Leben geben soll. Wie der Darsteller sich mit der ihm gewordenen Aufgabe vertraut macht, wie er sich in sie hineinlebt, springen ihm tausend kleine Charakterzüge, Nuancen, Schattirungen entgegen, die er im genauen Verhältnisse zum Ganzen der dram. Dichtung zu einem lebendi=

gen Kunstwerk gestaltet. Im D. bekundet sich der gebildete, geistreiche und denkende Künstler, wenn er nicht zu weit und durch hineingedachte, heraus raisonnirte Momente sich zu sehr in die Breite verliert. Die Wichtigkeit des D. drängt sich dem Schausp. mit jedem Jahre seiner Laufbahn mehr und mehr auf. Während die Jugend alles mit dem Gefühl, dem Feuer und der zufälligen Befähigung erreicht, berechnet das reifere Alter und regelt die Kräfte. In den D.s des Zusammenspielens, in dem Eingehen auf das Spiel und dem Herausfühlen der Intentionen des Mitspielenden, zeigt sich die künstler. Bedeutung einer Bühne am deutlichsten. Das D. wendet sich an den Verstand, das Ganze an das Gefühl, daher wirkt eine zu große Sorgfalt in den D.s auch oft erkältend auf den Gesammteindruck und man hat sich wohl zu hüten, den denkenden Künstler auf Kosten der Gesammtwirkung geltend machen zu wollen. In der Betonung einzelner Worte, den Gesten, dem Ausdruck des Auges, dem stummen Spiel liegt die eigentliche Grenze des D.s und in dieser wird der erfahrne Schausp. es zu halten wissen. Sonst bezeichnet man auch die Einzelnheiten des theatral. Beiwerkes mit dem Namen D. und nennt eine in jeder Hinsicht auf Decoration, Costüm, Musik, Arrangement gelungene Vorstellung in allen D.s gelungen. (L. S.)

**Detmer** (Johann Wilhelm), geb. 1809 zu Breinum, unweit Hildesheim, sollte sich Anfangs der Oeconomie, dann dem Militärstande oder dem Lehrfache widmen, was jedoch seiner Neigung widerstrebte. Eine reisende Schausp.-Truppe, unter der Leitung von Nitschke, Sackmann und Gesterling, die in Hildesheim spielte und deren Vorstellungen D. oft besuchte, weckten den Gedanken in ihm, sich der Kunst zu widmen. Er trat als Volontair bei dieser Gesellschaft ein und ging, als dieselbe sich nach einigen Monaten auflöste, nach Holzminden und Lüneburg; gab dann eine kurze Zeit mit dem Schausp. Liedle musikal. Abendunterhaltungen in den kleinsten Städtchen im Königreiche Hannover. Später gelang es ihm durch Empfehlung in Hannover ein Engagement als Bassist im Chor und für kleine Rollen im Schauspiel zu finden. Hier bildete er sich unter der Leitung des Gesanglehrers Kümmel weiter aus, sang einige einstudierte Parthien an benachbarten kleinen Bühnen mit bedeutendem Glücke und verließ hierdurch veranlaßt Hannover, um ein Engagement als erster Bassist bei dem Director Sando, welcher Lüneburg und Zelle bereiste, anzunehmen. Seine Stimme fing schon an Aufsehn zu machen; Musikdirector Beske und Gaßmann, Regisseur des Hoftheaters zu Braunschweig, hörten ihn in Zelle und engagirten ihn augenblicklich. Seine Antrittsrollen in Braunschweig waren Masseru im Opferfeste,





Pizarro in Fidelio und Pietro in der Stummen, in denen er, mehr durch seine natürlichen Mittel, als durch eigentliche Gesangskunst, sehr gefiel. Ungenügende Beschäftigung veranlaßte D. dieses Engagement in Bälde zu verlassen; er machte eine Reise nach Breslau, wo er als 1. Bassist beim Director Piehl Anstellung, beim Publikum Beifall und durch die Gesangslehrerin Vernier Gelegenheit zur weitern Ausbildung fand; es gelang ihm, sich während eines 3jährigen Aufenthalts den Beifall des breslauer Publikums dauernd zu erhalten. Nach Auflösung der Piehl'schen Direction erhielt D. einen Ruf an das Hoftheater nach Cassel, dem er Folge leistete. Seine Antrittsrollen waren: Leporello im Don Juan und Osmin in der Entführung, in denen er sowohl dem Hofe, als dem Publikum allgemein gefiel. Während seines 3jährigen Aufenthalts in Cassel, verheirathete er sich mit der Tochter eines dortigen Bürgers, geb. Stöckler. 1836 gab D. am mannheimer Hoftheater einen Cyclus von Gastrollen mit großem Beifall, folgte dann einer Einladung der frankfurter Theaterdirection, gastirte in Frankfurt mit gleichem Erfolge und nahm in Folge dieses Gastspiels an Dobler's Stelle ein Engagement in Frankfurt an, in welchem er sich noch befindet. Während dieses Engagements gastirte D. noch in Straßburg und Ende 1839 am Hofoperntheater in Wien mit dem günstigsten Erfolge. D. ist im Besitze einer sehr kräftigen, sonoren und schönen Baßstimme, deren seltener Umfang besonders in Erstaunen setzt; durch rastlosen Eifer hat er sich einen hohen Grad musikal. Ausbildung erworben und arbeitet noch immer rüstig an seiner Vervollkommnung. Sein nicht unbedeutendes Darstellungstalent wird von einer einnehmenden und seinem Rollenfache entsprechenden Persönlichkeit unterstützt und der Verein dieser Eigenschaften machen ihn zu einem der bedeutendsten Baß- resp. Baritonisten Deutschlands. (L. P.)

**Detmold** (Theaterstat.), kleines freundliches Städtchen an der Werra, Residenz des Fürsten von Lippe-D., mit 2500 Einw. D., welches früher nur selten von reisenden Gesellschaften besucht wurde, die Vorstellungen im s. g. alten Schauspielhause, d. h. in der im Schloßgarten gelegenen Gärtnerwohnung gaben, hat seit 14 Jahren ein Hoftheater. 1825 ließ der jetzt regierende Fürst Paul Alexander Leopold das Schauspielhaus vom jetzigen Baurath von Natorp erbauen, welches im Nov. des. J. vollendet wurde. Der Director Pichler traf nun mit seiner Gesellschaft von Osnabrück ein und eröffnete die Bühne am 8. Nov. 1825 mit der Oper Titus, der ein für die festliche Gelegenheit besonders gedichteter Prolog voranging. Das Theater liegt am Schloßplatze, dicht am Schloßgraben, wo bei Feuersgefahr sehr leicht ge-

löscht werden kann; es ist ein massives Gebäude von 100 F. Länge und 66 F. Breite. Den Eingang schmückt ein Portal mit 4 dorischen Säulen. Neben dem Schauspielhause befinden sich noch 2 dazu gehörige Gebäude, welche den Maler- und Probe-Saal, die Musikkammer, Decorationsmagazine und Garderobelocale enthalten. Das Haus faßt in 100 Sperrsitzen, einem Rang Logen, Parterre, Amphitheater und Gallerie ungefähr 800 Personen. Die fürstl. Loge befindet sich grade der Bühne gegenüber und hat ein Vorzimmer und Cabinet. 1837 wurde das Haus neu decorirt und Portallogen gebaut. Bis Ende Jan. 1826 spielte die Pichler'sche Gesellschaft auf eigne Rechnung. Dann aber schloß der Director mit dem Hofmarschallamte einen Contract ab, in Folge dessen das Ganze von fürstl. Seite übernommen wurde. Pichler behielt das Directorat, das er auch noch jetzt bekleidet. Eine Hoftheaterintendanz unter dem Schloßhauptmann von Funk und dem Assessor von Meysenbug und ein Rechnungsführer wurden angestellt. Die jährlichen Zuschüsse aus der Hofstaatscasse belaufen sich gegenwärtig auf 12—15,000 Thlr. Die Theatersaison beginnt regelmäßig mit dem Januar und schließt mit Ende Mai. In jeder Woche werden 4 Vorstellungen gegeben; am Sonntag und Mittwoch Opern, am Montag und Freitag Schau- und Lustspiel, selten Trauerspiel. Die Gesellschaft ist eine höchst achtungswerthe und tüchtige; besonders das Ensemble geht stets präcis und tadellos. Im Monat Juni sind Ferien. Das Orchester, unter der Leitung des Musikdirectors Hagen, besteht aus 30 Hofmusikern, worunter ein Concert- und Musikmeister und zählt recht brave Mitglieder. Während der Monate Juli und August spielt die Gesellschaft im Bade Pyrmont, im September, October, November und December in Münster. (Fr. S.)

**Detonation, Detoniren** (Musik), Tonabweichung, das zu hohe oder zu tiefe Angeben eines Tones, überhaupt unrein singen. Die Ursachen des D.'s sind sehr verschieden: fehlerhafter Organismus der Stimmwerkzeuge oder des Gehörs, Mißverhältniß zwischen beiden Organen, Mangel oder Ueberfülle an Athem, fehlerhafte Mundöffnung, falsche Methodik beim Unterrichte oder ungenügende Kenntniß von der Kunst des Gesanges; besonders aber unregelmäßige und unordentliche Lebensweise und die dadurch entstehende Ueberreizung und Erschlaffung der Organe. Die erstern Ursachen lassen sich durch eine fortgesetzte zweckmäßige Uebung sehr oft entfernen, indem dadurch die Organe ausgebildet und in ein richtiges Verhältniß zu einander gebracht werden; daß sich eine falsche Methodik und ihre Folgen durch zweckmäßige Belehrung und Uebung entfernen läßt, versteht sich von selbst. Diese Uebungen müssen besonders mit den Mittel-





tönen, die jedem zum Gesange fähigen Menschen die natürlichen sind, begonnen und so lange fortgesetzt werden, bis diese Festigkeit und Sicherheit gewonnen haben; dann erst dürfen die Modificationen der Töne eintreten. Sobald der Sänger fähig ist, die falsche Intonation zu erkennen, gelingt es ihm beim ernstem Willen auch dieselbe zu entfernen; ist das Mißverhältniß der Organe zu einander aber so bedeutend, daß er selbst seine Intonation nicht beurtheilen kann, so ist gewöhnlich alle Mühe vergebens. (7.)

**Deucalion** (Myth.). Dieser Mythus ist das griech. Seitenstück zu der Sage von der Sündfluth. D., von dem Rathschluß Jupiters, die Menschen durch Ueberschwemmung zu vernichten, in Kenntniß gesetzt, rettete sich mit Pyrrha, seiner Gattin, in ein Schiff und gelangte nach 9 Tagen auf den Parnaß. D. ward der Erneuerer des männlichen Geschlechtes, indem er Steine hinter sich warf, aus denen Menschen wurden; Pyrrha des weiblichen Geschlechts durch ihre Kinder und so wurden sie die Stammeltern des Heroengeschlechtes der Hellenen. Mit dem neuen Volk stieg D. in die Ebenen Thessaliens herab, von wo es sich über ganz Griechenland verbreitete. (F. Tr.)

**Deus ex māchina,** wörtlich: ein Gott aus der Maschine, aus dem Bühnengerüste. Diese, das Plötzliche, Unerwartete, Ueberraschende bezeichnende, allgemein bekannte Redensart hat ihren Ursprung von dem alten Theater, wo die Erscheinung eines Gottes oder die Einwirkung einer übernatürlichen Kraft sehr häufig die Catastrophe (s. d.) herbeiführte und so die Handlung zu einem poetisch beruhigenden Ende führte. Die Erscheinung der Diana in der Oper Iphigenia in Tauris, eben so die des Oberon in der gleichnamigen Oper gehören hieher. (L. S.)

**Deutlichkeit,** 1) des Redevortrags wird bedingt durch physische und psychische Mittel. Zu den ersteren gehört vor allem der vollkommen gesunde Zustand der Sprachwerkzeuge. D. der Rede darf der Zuhörer vom Schausp. durchaus fordern; denn man muß zuvor physisch verstanden sein, ehe man darauf rechnen darf, moralisch erkannt zu werden. Was nützt aber Feinheit und Delicatesse der Accentuation (s. d.), was nützt Leichtigkeit, Gefälligkeit und Wahrheit im Ausdruck (s. d.), wenn der Sinn der Rede unhörbar bleibt? Der angehende Schausp., sagt Iffland, sollte zuvörderst mit der Uebung im Sprechen beginnen und diesen Unterricht geradehin eine Sprechstunde benennen. Das erste Erforderniß ist ganz und gar vernommen, nicht bloß verstanden zu werden; denn bloß verstanden wird man endlich durch Anstrengung des Zuhörers, durch dessen Gewandtheit im Zusammenrathen. Bei dem Vorhandensein obiger gesun-

den Naturanlagen ergibt sich aber ein deutlicher Redevortrag von selbst, wenn man sich bemüht, die Anlagen zu extendiren und anzuwenden: a) auf das Lautsprechen; b) auf die möglichst reine Aussprache der Laute; c) auf die richtige Articulation; d) auf das richtige Sprechmaaß und hier sich besonders vor dem Fehler des allzuschnellen Redens hütet. Daß, um besonders letztes Bedingniß (d) zu erfüllen, hier schon psychische Mittel mitwirken müssen, leuchtet ein und wird um so begreiflicher, wenn man die Extreme sich vor Augen führt, in die leicht der Redner, der sich nicht zugleich geistig bewacht, verfallen kann. Der Begriff des Lautredens ist sehr relativ und der Anfänger kann gar leicht in den Fehler des Zulautredens verfallen, wenn er sich anstrengt oder die Worte hinausschreit. Ein allzulauter, schmetternder Ton, zieht die Kehle gleichsam zusammen und wenn ein lauter Schall zu nahe auf den andern folgt, bewirkt er gerade das Gegentheil und in der Scene wird mehr ein raues, verworrenes Geräusch und Getöse hörbar als vernehmliche Worte. Das ganze Geheimniß, auf der Bühne bequem vernommen zu werden, besteht in der reinen, vollständigen Aussprache der Worte, Silben und Endbuchstaben, so wie darin, daß man sich möglichst bemühe, gerade hinaus, nicht aber nach den Seiten hineinzusprechen. Der Mund muß nicht zu weit geöffnet werden, um die Spannung der Wangen und Lippen zu erhalten, welche das Tragen der Worte, wie das Hinaustragen derselben so merklich befördert. (Man lese darüber weiter Iffland's Aeußerungen in seinem Theateralmanach 1808, S. 44 u. f. nach). Bei fehlerhaftem Zustand des einen oder andern Sprachwerkzeuges, muß aber ganz vorzüglich Geist und Seele des Redners vermittelnd und verbessernd eintreten, wie es uns Iffland praktisch gezeigt. Das auffallendste Beispiel, wie Mängel der Stimmorgane zu beschwichtigen, lieferte aber wohl Leo, dessen Redevortrag bei höchst schwacher Lunge, und hohlem, gepreßtem Tone der deutlichste war, den man hören konnte. Am schwersten ist es, diese D. hervorzubringen, wo schnelle, ja die schnellste Rede verlangt wird. Hierin bleibt Opitz ein stetes, noch nicht erreichtes Muster bei Recitirung des Schwätzers; denn bei einer beispiellosen Volubilität der Zunge, ging dem Hörer nicht ein Wort verloren. Am nothwendigsten für das Ohr des Zuschauers, wird die höchste D. des Redevortrags bei langen ununterbrochenen Reden, besonders wo genealogische Spitzfindigkeiten mit unterlaufen, dann bei Expositionsscenen ꝛc. Hier hat der Redner ein doppeltes Geschäft zu üben: nicht nur die Bewachung der Sprachwerkzeuge, die beim besten Gebrauch oft nicht ausreichen, sondern die Bewachung des gegebenen Textes selbst, um durch





Laut und Ton des Dichters Worte zu verstärken, wo nicht zu verbessern. 2) D. der Mimik (s. Mimik). 3) D. der Geberdensprache (s. Gesticulation). Deutlich wirken Mimik und Geberdensprache, wenn sie nicht nur der Rede richtig angefügt und sie harmonisch begleiten, sondern — freilich die höchste Aufgabe — selbst da sprechen, wo die Rede aufhört und sie das Wort ersetzen. Vergl. Thürnagel's Theorie der Schauspielkunst, Iffland's Theateralmanach von 1808; S. 44. ff. Schmidt's Bildung des Redners und die beim Art. Declamation genannten Hülfsquellen. (Z. F.)

**Deutsche Herren** (deutscher Ritterorden). Um den deutschen Pilgern auf der Reise nach Jerusalem ein Asyl zu gewähren, errichtete ein ungenannter Deutscher in der heiligen Stadt eine Herberge. Bürger und Kaufleute von Bremen und Lübeck vereinigten sich mit demselben und gründeten 1190 ein Hospital. Deutsche Fürsten unterstützten die Stiftung und Herzog Friedrich von Schwaben erlangte vom Kaiser Heinrich VI. und vom Papst Cölestin III. die Bestätigung dieser Verbrüderung als geistlicher Ritterorden. 40 Edelleute, nur Deutsche von gutem Adel, konnten aufgenommen werden und legten ihr Gelübde in die Hände des Patriarchen von Jerusalem ab. Kost und Kleidung der Ritter war anfangs ärmlich, die Ordenstracht schwarz mit weißem Mantel, auf welchem das schwarze Kreuz geheftet war. Accon war der Hauptsitz der Ritter, bis der Großmeister (Hoch- und Deutschmeister) Herrmann von Salza, der den Orden zu seiner höchsten Blüthe hob, nach dem Verluste Palästinas sich nach Venedig wandte. Von Polen gegen die heidnischen Preußen zu Hülfe gerufen, eroberten die Ritter nach 53jährigem Kampfe dies Land und Marienburg wurde 1309 der Sitz des Hochmeisterthums. Aber der zunehmende Reichthum, die Abweichungen von den alten Sitten und die Strenge gegen ihre Unterthanen veranlaßten Unruhen und Unordnungen und die unglückliche Schlacht bei Tanneberg (1410) brach die Kraft des Ordens. Die Wahl von Hochmeistern aus fürstl. Häusern, wodurch der Glanz des Ordens wieder gehoben werden sollte, brachte ihm den Untergang, da Markgraf Albrecht von Brandenburg 1525 das Hochmeisterthum, nachdem er die lutherische Religion angenommen hatte, in ein weltliches Herzogthum Preußen verwandelte und die Comthure und Ritter, die dem Orden und ihrer Religion treu, ihm nicht huldigen wollten, vertrieb. Auch in Livland endete der Orden und der letzte Heermeister, Gotthard von Kettler, erhielt 1561 Kurland und Semgallen als Herzogthum. 1527 nahm Walther von Cronberg mit dem Titel eines Hoch- und Deutschmeisters auch den eines Administrators des Herzogthum Preußens an und

erhielt die Würde eines geistlichen Fürsten. Durch den Preßburger Frieden kam diese Würde 1805 an den Kaiser von Oestreich und obschon der Orden 1809 völlig aufgehoben wurde, so nennt sich doch noch der Erzherzog Anton Großmeister des deutschen Ordens. Ordenskleidung: Schwarzes Kleid und weißer Mantel. Das Ordenszeichen war ein schwarzes Kreuz mit silbernem Rande; der Hochmeister hatte in demselben ein goldenes Kreuz und in dessen Mitte den Reichsadler, an jeder der vier Ecken aber eine goldene Lilie. Bei der Ordensuniform unterschied sich der Hochmeister und die Comthure von den übrigen Rittern dadurch, daß sie auf dem Aufschlag 2 Reihen Stickereien hatten. Die Ritter hatten ein goldenes, schwarz und weiß emaillirtes längliches Kreuz mit goldenem Rande, darüber ein schwarzer Helm mit goldenem Visir und weißen Federn; es wurde an einem breiten schwarzen seidenen Bande um den Hals getragen. Bei feierlichen Gelegenheiten trugen die Ritter den weißen Mantel mit dem Kreuze. Außerdem aber hatten sie auf der linken Seite ein achteckiges, gesticktes schwarzes Kreuz mit weißem Rande. Die Priester trugen gleichfalls das schwarze Kreuz. (B. N.)

**Deutsche Bühne** und **deutsches Drama.** Die dram. Poesie der Deutschen verhehlt in ihrem Verlaufe den Nachtheil nicht, daß sie eigentlich aus dem Volke nicht hervorgegangen ist, noch mit seiner fortschreitenden Bildung vollkommen Schritt gehalten hat. Das d. Dr., so weit es einiger Beachtung würdig erscheint, ist noch jung, so schnell es sich auch entwickelt haben mag; als England seinen Shakspeare, Spanien seinen Calderon aufzuweisen hatte, besaßen wir auf dram. Gebiete nichts als plumpe und bis zum Uebermaß kunstlose Fastnachtsspiele. Dennoch hätte sich gerade aus diesen ein kräftiges, nationales Dr. entwickeln können, wenn die innern religiösen Fehden und die unseligen Verwüstungen des 30jährigen Krieges, an dessen Folgen wir eigentlich noch jetzt leiden, nicht alle Blüthen der Kunst in Deutschland auf eine trostlos lange Zeit hinweggerafft hätten. Die Vortheile der Religions= und Gewissensfreiheit, die wir durch den 30jährigen Krieg errungen haben, sind so wenig abzuläugnen, als manche traurige Resultate, die sich ihm hinter den Fersen einnisteten. Nur die seelenvollen Klänge der Lyrik, die, neben der mährchenhaften tiefsinnigen oder humoristischen Sage, das Hauptelement im poetischen Gewissen des deutschen Volkes ist, klangen noch schmerzlich durch diese Trübsale hindurch; das d. Dr. kam nicht zum Aufathmen, das Epische schien gänzlich erstickt, die bildenden Künste, in ihren nationellen Urelementen durch Dürer, Holbein und Cranach so stattlich vertreten, starben allmählig ab; das Volk war





eingeschüchtert, dumpf und trübsinnig; die Höfe von damals spotteten seines Leidens, mancher kleine deutsche Fürst wetteiferte an Pracht und Ueppigkeit mit dem franz. Königshofe, das Leben der höhern Stände, die Literatur selbst erschienen fortan nur als ein peinlicher Wiederabdruck franz. Gesellschafts= und Literaturerscheinungen. Die Nachahmungssucht der Deutschen trat aufs trostloseste immer deutlicher hervor, und wenn noch etwas an dem d. Dr. selbstständig war, so war's der plumpe Spaß des Hanswurstes, die Zote, die derbe Persiflage. Man dramatisirte span. Romane, ahmte die ital. Schäferspiele, den Holländer Vondel, den Dänen Holberg, die Franzosen, später die Engländer nach. Geschmacklose Allegorien waren besonders beliebt. Endlich, nachdem die Kritik aufgeräumt, begann das deutsche Genie auch im Drama seine Kräfte zu entfalten, fast zu zügellos und übergewaltig, aber dieser geniale Sturm der s. g. Sturm= und Drangperiode war nöthig, um die dicke und trübe Atmosphäre zu reinigen. Aber selbst seit der glorreichen Reorganisation der Bühne durch Lessing, Goethe und Schiller sind langdauernde Stillstände eingetreten; die Bühne und das Drama trennten sich, die erstere wurde von einigen Vielschreibern occupirt, und die, welche Genie genug hatten, das geschwisterliche Verhältniß zwischen der Bühne und der dram. Poesie zu befestigen, lösten sich von der Bühne und dem Volke los und ergingen sich in ungeheuerlichen Producten, in der Darstellung von Leidenschaften und Gemüthszuständen, die, schon an sich abnorm, auf der Bühne doppelt ridicul erscheinen mußten und schufen, statt Gestalten mit Fleisch und Blut, metaphysische Schatten. Eine individuelle Willkühr riß im Drama ein, wie sie gar nicht ärger sein konnte. Man verschwendete eine Masse Poesie und Talent, ohne daß die Bühne davon dauernden Gewinn oder für organische Fortentwickelung eine Grundlage gehabt hätte. Hierzu kam in der letzten Zeit die Abneigung der meisten Bühnenvorstände, poet. Talente dadurch zu fördern, daß man ihnen den Weg zur Bühne leicht machte, im Gegentheil, es ist für einen jungen Dichter, der eben nur Dichter ist und sein will, nirgends so schwierig als in Deutschland, im dram. Fache eine Carrière zu machen. Man versucht lieber ein Dutzend Stücke, die aus dem Franz. übersetzt sind, als ein einziges Original; überhaupt ist das Uebersetzungswesen in vollster wuchernder Kraft; die Tragödie ist durch die Posse und das Conversationsstück fast von der Bühne verdrängt worden und nach den Grundsätzen der bloßen Coulissengerechtigkeit beurtheilt man Shakspeare eben so wohl, wie die Productionen jüngerer dram. Schriftsteller. Hierzu trägt freilich der Umstand bei, daß nur wenige neue Stücke Repertoirstücke geworden sind, ein mißlicher Umstand,

welcher die Bühne eingeschüchtert hat. Daß die d. B. sich aus dem Volke nicht heraus noch in dasselbe hineingelebt hat, ist im Ganzen ersichtlich; wie das d. Dr. überhaupt hat sie keine Einheit in sich, und gegenwärtig ist so viele Indifferenz im größeren Publikum, so viel kritisches Raisonnement im gebildetern Theile, daß weder der dram. Dichter weiß, was und wie er eigentlich produciren, noch die Bühne, was sie, um dem Publikum zu genügen, darstellen soll. So bricht sich der beste Wille an der Ungunst der allgemeinen Welt- und Gemüthslage. Eine geschichtliche Darlegung der theatral. und dram. Zustände seit ihrem Beginne in Deutschland, wird diese allgemeine Charakteristik in ihren einzelnen Zügen deutlicher hervortreten lassen.

Es kann hier der Ort nicht sein, auf die Moralitäten, Mysterien, Kloster- und Schulschauspiele tiefer einzugehn. Daß die Nonne Roswitha um d. J. 980 zur religiösen Erbauung ihrer Mitschwestern lat. Schauspiele oder vielmehr Dialoge schrieb, um den nach ihrer Ansicht zu frivolen Terenz aus den Klöstern zu verdrängen, ist ein zu abgerissener, isolirter Moment, um weiter in Betracht gezogen zu werden. Gab es doch sogar schon zur Zeit der Karolinger eine Art theatral. Vorstellungen, wie man aus dem Verbote sieht, daß dabei Niemand Priester- oder Mönchskleidung anlegen solle. Vom 11. bis zum 13. Jahrh. erwähnen die Chronikenschreiber häufig der Joculatores — Mimen, Possenreißer und Spielleute, welche an den Höfen der Fürsten und Edelleute umhergezogen und dieselben bei öffentlichen Festen und während der Mahlzeit durch Tanz, Gesang und allerlei pantomimische Künste belustigten. Sie galten nach dem Sachsenrecht für recht- und ehrlos. Vom 12. Jahrh. an lassen sich verschiedentlich Spuren von Klosterschauspielen nachweisen, die natürlich eine religiöse Grundlage hatten und von den Mönchen und ihren Schülern an Festtagen dargestellt wurden. Es gab auch wohl religiöse Volksschauspiele, wie man sie noch jetzt hier und da in Deutschland findet, so in Tyrol und im baier. Gebirge, wo das Dorf Oberammergau noch jetzt durch seine solennen Darstellungen von Passionen und religiösen Schauspielen berühmt ist. Dergleichen Mysterien feierte man zu Eisenach im J. 1322, nämlich eine Darstellung von den 10 Jungfrauen, zu Bautzen 1412 auf dem Markte eine Comödie von der heil. Dorothea, 1417 vor dem Kaiser Sigismund ein geistliches Schauspiel, dessen Inhalt die Geburt Christi, die Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande und der bethlehemitische Kindermord war. Doch waren es die heil. Väter aus England, welche dieses Schauspiel darstellten. Zu Berlin führten im 14. Jahrh. die Franziscanermönche im grauen Kloster geistliche Comödien auf,





als deren Verf. man den Pater Ambrosius Hellwich nennt. Im 15. Jahrh. hörte man auch zuerst von Fastnachtsspielen. Gottsched und nach ihm Flögel in seiner vortrefflichen Geschichte der kom. Literatur erklären die Entstehung der Fastnachtsspiele so: Um die Fastnachtzeit zogen zuweilen verkleidete Personen aus einem Hause ins andere, um durch diese Mummerei ihren Freunden und Bekannten einen Spaß zu machen. Eine lustige Gesellschaft dieser Art kam auf den Einfall, in dieser Verkleidung irgend etwas vorzustellen und eine dieser Mummerei gemäße Unterredung zu halten. Dieser Versuch gelang; man lobte und bewirthete die Vermummten, man wiederholte den Versuch, bildete endlich ganze Gesellschaften, dehnte die Fabeln und Gespräche weiter aus und stellte zuletzt menschliche Handlungen in Nachahmungen dar, welche einen satyrischen, nicht selten aber auch schlüpfrigen Charakter trugen. Diese Fastnachtsspiele erhielten sich, wie besonders in Augsburg und Memmingen, ungeachtet ihres oft unsittlichen und anstößigen Charakters, bis ins 17. Jahrh. und wurden von 5, 7 auch mehr Personen in Gasthöfen oder Privathäusern dargestellt. Augsburg und Nürnberg waren die Hauptsitze. Die ältesten Schausp., und noch die zu Hans Sachsens Zeiten, bestanden zu Nürnberg in Tünchern, Bürstenbindern, Scheibenziehern, Dachdeckern, die von 1540 an mehrentheils zur Zunft der Meistersänger gehörten. In Nürnberg hatte man 1550 zu diesen Vorstellungen bereits ein Theater erbaut, das, fast wie bei den Alten, einen Chor hatte und unbedeckt war, so daß man bei eintretendem Regen inne hielt, bis der Himmel sich wieder aufklärte. Die Gesellschaft der Neuberin spielte zum letzten Mal auf diesem Theater. Anfangs spielte man die Stücke aus dem Stegreif und die extemporisirenden Dichter, zugleich auch Comödianten, hießen Schausprecher; auch hat das aufgeschriebene Drama in Deutschland lange zu kämpfen gehabt, ehe es das Stegreifdrama vollkommen überwältigte. Die Fastnachtspieler bildeten, nach Art der Handwerker, ganze Zünfte und Gilden, hatten ihre Herbergen, ihre Altgesellen und sogar ihren Gruß. Hans Schnepperer, genannt Rosenplüt (Rosenblut s. d.), ist der erste Verf. geordneterer Fastnachtspiele, von dem wir Kenntniß haben. Vom J. 1450 an lieferte er 6 Fastnachtschwänke, die bis auf uns gekommen sind. Es sind dialogisirte Schwänke, ohne alle Handlung und Intrigue, aber voll Unfläterei und zotigem Witz, meist ein prozeßartiges Hin- und Wiederreden über die Geheimnisse der Ehe und Buhlerei, doch immer merkwürdig, sowohl ihrer sprachlichen Eigenschaften wegen, wie besonders als Gradmesser des damaligen Geschmacks. Das sinnreichste und keuscheste ist das Spiel: von den sieben Meistern, worin auch einige

Gelehrsamkeit spukt. Ueberhaupt ist dem Rosenplüt satyrische Kraft nicht abzuleugnen; er geißelte die verderbten Sitten, aber die Geißel war zu grob. In Nürnberg entwickelte sich nun die Kunst des Fastnachtspieles weiter. Rosenplüt, der Barbier Hans Folz, Hans Sachs, Probst und Ayrer gehören alle Nürnberg an. Hans Sachs dichtete Anfangs auch in der lockern und losen Weise Rosenplüt's, später in strengerem Styl, wozu, wie Gervinus in seiner schätzbaren Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen bemerkt, die Uebersetzungen der terenzschen Stücke Anlaß gaben. Erst nachdem man mit Terenz bekannt geworden, theilte man die Stücke in Acte und Scenen ab. Auch aus diesem Umstande ergibt sich, daß die poetische Bildung der Deutschen eine wesentlich gelehrte ist. Wie man zu Hans Sachsens Zeit den Terenz auf sich einwirken ließ, so wirkte später, nur durchgreifender, weil den Deutschen so innig verwandt, Shakspeare auf unsere Dramatiker ein, nur daß er Umformungen erlitt, welche ihn allmählig verwischten. Hans Nydhart übersetzte zuerst ein Lustspiel des Terenz (s. d.), den Eunuchus, welcher 1486 zu Ulm gedruckt wurde, und 1499 kam der ganze Terenz zu Straßburg deutsch heraus; doch hat sich der Uebersetzer nicht genannt. Vielleicht noch größeren Einfluß übten des berühmten Johann Reuchlins Scenica progymnasmata, welche derselbe 1497 in dem Hause des Bischofs von Worms, Johann Cammerarius Dalberg, von jungen Studenten aufführen ließ. Die Form ist classisch und die eines regelmäßigen Dramas, die Sprache zwar die lat., aber der Stoff durchaus deutsch. Sachs selbst übersetzte 1531 dieses Lustspiel unter dem Titel: „Ein Comedi mit 10 Pers. zu recidiren, Doctor Reuchlins im Latein gemacht, der Henno.“ So entstanden allmälig lat. und Schulschauspiele, wie auch Conrad Celtes, der erste gekrönte deutsche Poet, Herausgeber der lat. Moralitäten der Nonne Roswitha, im J. 1501 zu Linz eine solche Comödie aufführen ließ, welche aber ein Verständniß der dram. Kunst nicht verräth. Jacob Locher, genannt Philomusus, ahmte dagegen in lat. Schauspielen den Plautus (s. d.) nach. Die gelehrte Bildung wurde durch Niclas von Wyle, Hutten, Boner, Murner, Pirkheimer, Spalatin u. a. immer mehr ein Versetzstück der poet. Bildung in Deutschland und sogar Hans Sachs kannte und benutzte den Lucian und behandelte selbst den Plutus des Aristophanes. Der deutsche Geist, immer auf Wanderschaft begriffen, da er sich in den heimathlichen Verhältnissen nicht genügt, blieb aber bei den Alten nicht stehen; er legte sich auch an fremde Theater an, an das engl. und ital. wie wir weiterhin sehen werden, selbst an das span., denn schon 1520 wurde die Celestina des Rodrigo Cota übersetzt. Von Origi-

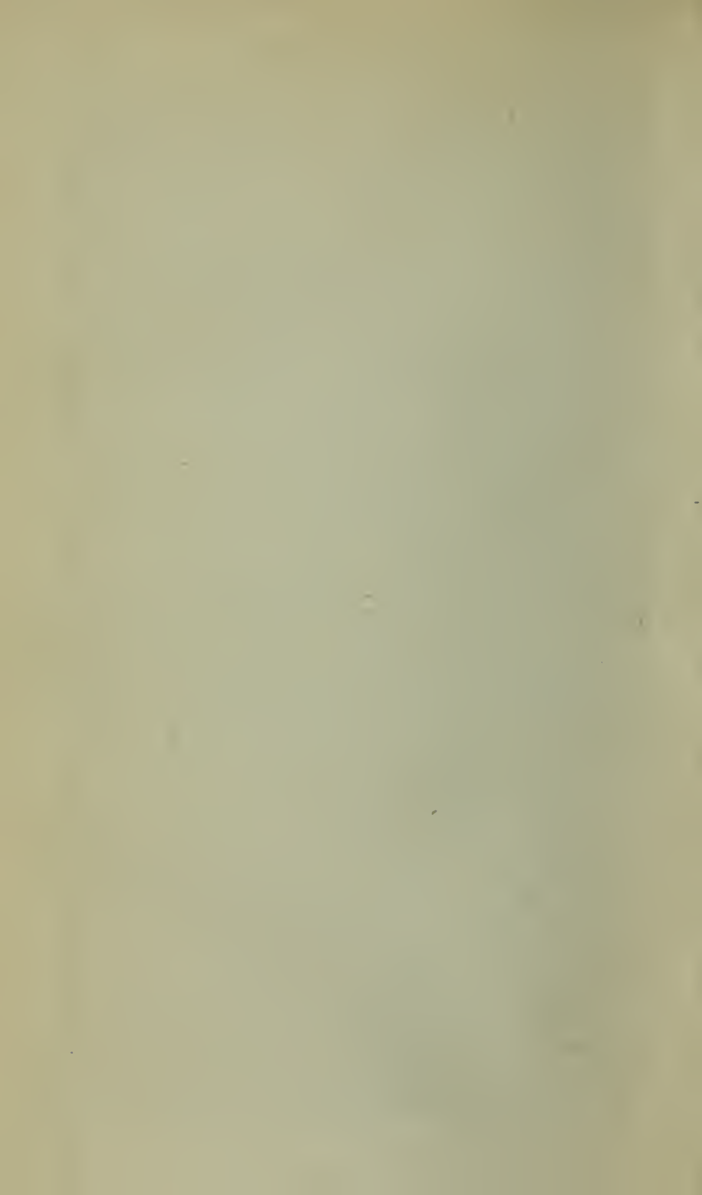




nalcomödien erschienen 1515 und 1519 2 Stücke von Pamphilus Gengenbach, welche beide, wie der Titel angibt: „von etlichen ersamen und geschickten Burgeren einer loblichen Stadt Basel auf der Herren Fastnacht" dargestellt worden sind. In dem einen treten Kaiser, Könige, Fürsten, Päpste, ganze Freistaaten u. s. w. auf und Flögel sagt davon, daß, wenn jemals ein Schauspiel deutsch, schweizerisch und national war, dieses Stück es war; auch verrathe es ein Zeitalter, welches durch Reichthum und Ueppigkeit Künste, und mit den Künsten einen gewissen freien Geist hervorgebracht. Das 2. Stück trägt den Titel: „Dieß ist die Gouchmet, so gespilt ist worden durch etlich geschickte Burger einer loblichen Stadt Basel. Wider den Eebruch und die sund der Unkeuschheit. Pamphilus Gengenbach." In diesem Stücke kommt schon ein Narr vor. Seine Vollendung fand indeß das Fastnachtspiel durch Hans Sachs (s. d.), der, wie man getrost sagen darf, zu den besten Dichtern seines Jahrh. und zu den productivsten Köpfen, die je gelebt und gedichtet haben, überhaupt gehört. Hans Sachs war unstreitig ein Genie, ein viel bewanderter, beweglicher Geist, reich an Gedanken und Gestaltungen, Meister der Sprache, obgleich in seinen Formen etwas monoton. Ueber das Reichsstädtische und Spießbürgerliche seiner Umgebungen erhob er sich indeß nicht. Für ein empfindelndes süßliches Zeitalter ist er allerdings unschmackhaft; aber wer einen tieferen Blick besitzt, wird jene kom. Kraft in ihm erkennen, welche unserm Lustspiele seitdem gefehlt hat und zu einer wahrhaft deutschen Comödie hätte führen müssen, wenn ihm gleich geniale Männer gefolgt wären und das deutsche Nationalleben, statt einen höheren Schwung zu nehmen, nicht überhaupt immer mehr eingeschrumpft wäre. Die religiöse Debatte störte späterhin alle Kunstentwickelung und die Poesie erlag der Gelehrsamkeit und zog sich ganz aus dem Volke zurück; denn es ist bis auf die neueste Zeit ersichtlich, daß in unsern genialsten Männern das Bestreben vorhanden ist, etwas außer dem Volke, nicht in ihm Liegendes vorzustellen. Eigentlich populäre Schriftsteller, welche in ihrem Kerne ächt deutsch gewesen wären, hat Deutschland seit den Zeiten Luthers und Hans Sachsens nur wenige gehabt. So hat sich eine aristokratische poet. Bildung herausgestellt, während die Masse des Volks dumpf, pedantisch und aller poet. Anschauung entfremdet geblieben ist. Daran haben nicht bloß die Vertreter der politischen, sondern auch die der literarischen Aristokratie Schuld, wie die letzteren auch besonders an der Sentimentalität, welche die mittleren Classen beherrscht und selbst in den höheren Kreisen der Gesellschaft, alles gesunde Leben tödtend, zu finden ist; denn Sentimentalität ist dem Grundwesen der

deutschen Nation, wie es sich gerade zur Zeit Hans Sachsens in so lebendigen und mannigfaltigen Symptomen herausstellte, durchaus fremd. Hans Sachs war eine ächt deutsche Natur, nur etwas reichsstädtisch gefärbt und nürnbergisch provinzialisirt. Unsre größten Geister schenkten Hans Sachs die Aufmerksamkeit, die er verdient. So Wieland, Goethe besonders, der in Hans Sachse'scher nur veredelter Weise Manches schrieb; später die Kritiker Schlegel und Tieck, und die Literarhistoriker Flögel, Gervinus u. a. „Diese Fastnachtspiele," sagt A. W. Schlegel, „sind etwas derb, aber nicht selten sehr lustig, sie gehen oft in die tollsten Possen über und mit der Begeisterung der Lustigkeit über die Grenzen der Wirklichkeit hinaus. Die Darstellung in allen diesen Schauspielen ist ehrlich und macht nicht viel Umschweife, die Personen, von Gott dem Vater an, sagen sogleich gerade heraus, wie es ihnen ums Herz ist. Die Form nähert sich am meisten dem, was man anderswo Moralitäten nannte. Die Umrisse der noch unmündigen dram. Kunst sind schwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet." Flögel, in Sachen des kom. Geschmacks ein überaus competenter Richter, äußert: „Seine Stücke sind von ächtem deutschem Nationalgeiste beseelt; er besitzt eine Kunst im Dialogisiren, im Charakterzeichnen, die kein mittelmäßiger Dichter zu erreichen vermag. An drolligen, possenhaften Stellen ist er bis zum Ueberflusse reich." Hans Sachs war, wie Gervinus sagt, wesentlich ein Volkslehrer. Anfangs erschien er fast zu ethisch und allegorisch, später wurde er thatsächlicher und malte das Treiben der wirklichen Welt bis auf seine niedrigsten Züge mit der Treue der niederländ. Genremaler aus, so daß seine Gestalten vor unsern Augen leben und weben. Er war außerordenlich productiv, er rechnet selbst in seiner Lebensgeschichte nach, daß er 6048 große und kleine Gedichte geschrieben habe; aber nach dieser Lebensgeschichte verfertigte er deren noch mehrere. Die meisten Schauspiele verfaßte er in der Zeit von 1517 bis 1563. Seine Fastnachtspiele sind meist wohl von nürnberger Bürgern vorgestellt worden, und er sagt selbst, daß er die meisten habe spielen helfen. Er schrieb 64 Fastnachtspiele, 52 weltliche Comödien, 272 weltliche Historien, 28 weltliche Tragödien, 52 geistliche Comödien und Tragödien u. s. w., gewiß eine erstaunliche poetische Zeugungskraft! Ueber die Zahl von 7 Acten ging Hans Sachs nicht hinaus; ein anderer Dichter dagegen erlaubt sich, sein Stück in 19 Wirkungen (Acte) einzutheilen. Von Paul Rebhun erschienen 1536 einige Stücke, welche beachtenswerth sind. Sie behandeln bibl. Stoffe. Die verschiedenen trochäischen und jambischen Verse sind fleißig gearbeitet, die Scenen hängen über Erwarten wohl zusammen



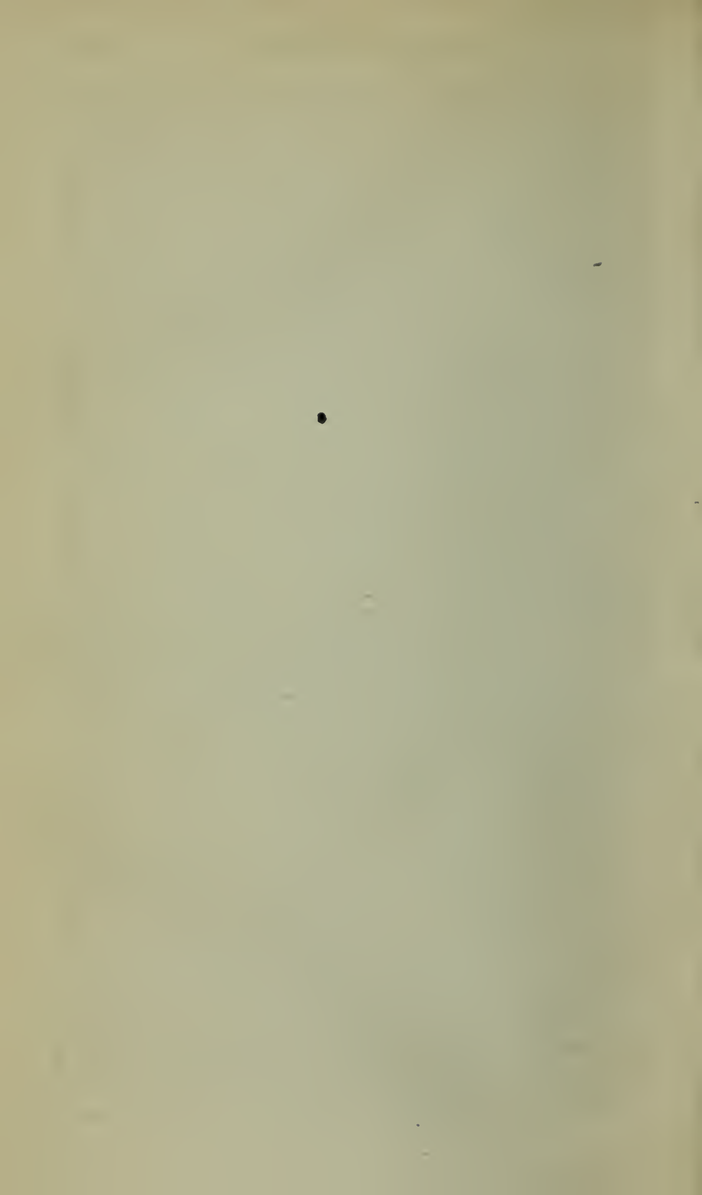


und die Charakter sind gut gehalten. Martin Hayneccius schrieb einige lat. Comödien, die er sodann ins Deutsche übersetzte; zwar leiden sie an den Fehlern der Zeit, aber kom. Talent verräth sich darin. Vorzüglich ist hier zu nennen der nürnb. Jacob Ayrer (s. d.), der sehr productiv und regelmäßiger war als H. Sachs, aber weniger originell und nicht so reich an Witz und Humor. Ayrer scheint bereits zum Theil nach engl. Stücken gearbeitet zu haben, trägt im Tragischen stark und grell auf und verfertigte die ersten Singspiele. Auch in Breslau (s. d.) bestand eine Zunft von Fastnachtspielern, deren hauptsächlichster Dichter gegen Ende des 16. Jahrh. Adam Puschmann war (s. Breslau).

Ueberhaupt zog sich die deutsche Poesie, namentlich die dram., späterhin nach Schlesien zurück. Dies geschah im 17. Jahrh. Seitdem beginnt eine neue Epoche für die deutsche Dichtkunst. Die Gründe der Uebersiedlung der Poesie aus dem Süden nach dem Norden Deutschlands hier auseinander zu setzen, würde zu weit führen. Die Reformation hatte Norddeutschland in Schwung gebracht, doch war die religiöse Trennung von vielen bedauerlichen Folgen begleitet. Die Entwickelung eines Nationalbewußtseins, einer Nationalpoesie, einer Nationalbühne wurde auf lange Zeit gehemmt; der deutsche Norden brüstete sich in geistigem und geistlichem Stolz, der Süden, ehedem so regsam, verstockte sich, um den Gegensatz möglichst scharf festzuhalten, eigensinnig und gewaltsam und wurde von den Machthabern strenger überwacht als ehedem, um ihn den freien Ideen Norddeutschlands gegenüber hermetisch zu verschließen. Hierzu kamen die religiösen Kriege mit Schwert und Feder, welche immer mehr den Geist der Fröhlichkeit und des poet. Schwunges in den Deutschen erstickten. Auch war der süddeutsche Dialect durch Luther's Bibelsprache, das s. g. Hochdeutsch, aus der Literatur ausgebürgert. Die allgemeine Geistesfreiheit gewann zwar, ohne daß eine politische Freiheit des Individuums erzielt worden wäre; was aber die Poesie betrifft, so hat ihr ihr Rückzug aus Süddeutschland nach Norddeutschland unendlich viel geschadet. Die Lustigkeit, die Naivität, die Aufrichtigkeit und Ursprünglichkeit, welche den Süddeutschen von jeher eigenthümlich war, bilden für das Gedeihen der Poesie eine schöne Grundlage, wie sie auch wirklich schon früher bei den Minnesängern, später bei den Meistersängern und besonders bei H. Sachs als weite und erfreuliche Basis zu finden ist. Diesen poet. Grund und Boden gab die deutsche Poesie nach der Reformation auf und kam nun in die Hände norddeutscher Gelehrten, die ihre Formen zwar feststellten und vermannigfaltigten, aber zu wenig poet. Geist besaßen, um sie unter dem norddeutschen Volke, welches nie eine Bühne be=

fessen hatte, wie die Süddeutschen, einbürgern zu können. Pedantisch gelehrt, wie die Poesie der Norddeutschen war, wurde sie den Süddeutschen ganz ungenießbar und blieb auch in Norddeutschland im Besitze und Verständnisse Weniger. Der Bruch zwischen Dichtkunst und Volk war nun entschieden. Die Bücherpoesie begann und eine Bühne, welche fast das einzige Mittel ist, das Volk mit poetischem Geiste zu schwängern, hatte man in Norddeutschland nicht. Den Vortheil hatte jene Uebersiedelung, daß die Poesie wenigstens regulirt wurde, daß das Drama insbesondere in die Bedeutung einer eigentlichen Kunstgattung trat, daß man wenigstens mit dem norddeutschen kritischen Geiste eine, wenn auch ferne Zeit einer Nationalpoesie vorbereitete, die freilich, wie in Goethe und Schiller, ihre würdigsten Vertreter aus dem deutschen Süden empfing; denn das Gebiet der geistigen Thätigkeit des deutschen Nordens liegt im Allgemeinen in einer ganz andern Sphäre, als in der Sphäre der unversetzten und reinen poet. Production. Vielleicht kann man es als eine Gunst des Schicksals oder als einen nothwendigen Uebergang ansehen, daß die Dichtkunst, ehe sie sich noch weiter nach Norden, Nordwesten und Nordosten verbreitete, sich zuvörderst in Schlesien festsetzte, wo eine gewisse Treuherzigkeit, so wie eine Art Volksleben, noch stark an süddeutsches Leben erinnert. Den Reigen der gelehrten Zunftmeister der Poesie führt Martin Opitz von Boberfeld an (geb. 1597 zu Bunzlau, gest. 1639 zu Danzig), der, während der Donner und Stürme des verwüstenden 30jährigen Krieges, sich den friedlichsten dichterischen Bestrebungen hingab. Opitz zuerst gab der poet. Ausdrucksweise eine festere, gezügeltere Form, die lange Zeit als mustergültig angesehen wurde, nicht selten aber auch ihre Verehrer zur Trockenheit und Nüchternheit führte. Er wurde der eigentliche Regulator der deutschen poet. Sprache und gab ihr bestimmtere Gesetze; in dieser Hinsicht verdient er unsre vollkommenste Anerkennung. Zugleich reinigte er den Geschmack und lehrte wenigstens, das Zuchtlose, Abgeschmackte, Zotige und Formlose, was in der deutschen Literatur bis dahin angetroffen wurde, erkennen und meiden. Der Sinn für das Classische, für die Dichtwerke der Alten wurde von ihm besonders genährt und befördert. Für die Bühne war er mehr durch Uebersetzungen und Bearbeitungen als durch Originalstücke thätig. So übersetzte er die Trojanerinnen des Seneca in 6füßigen Jamben (1625) und 1636 die Antigone des Sophocles. Man kann die Uebersetzungen ihrer Treue und guten Versification wegen rühmen. 1627 erschien seine Daphne, das erste wahrhafte Singspiel der Deutschen, welches gelungen genannt werden darf. Er entlehnte es aus der ital. Oper des Rinuncini, der Capellmei-





ster H. Schütz componirte es und so wurde das Stück in Dresden bei der feierlichen Gelegenheit eines fürstl. Beilagers aufgeführt. Dies war das erste Mal, daß bei einer solchen Gelegenheit ein Schauspiel in Deutschland an die Stelle der sonst üblichen Turniere, Ringelrennen und Mummereien trat. 1633 erschien sein Singspiel: Judith, wozu ebenfalls der Text einer ital. Oper die Grundlage gab. Die Schüler des Magdalenenengymnasiums in Breslau, wo überhaupt die Schauspiele in vollem Gange waren, führten das Singspiel auf. Alle diese dram. Arbeiten des Opitz zeichneten sich vor den früheren wenigstens durch Eleganz und Regelmäßigkeit aus. Die allegorisch-historischen Schauspiele des Johann Rist, worin viel mehr politische und moralische Lehren als Handlung, des Knorr von Rosenroth's Drama von der Vermählung Christi mit der Seele und des Johann Claj (s. d.) religiöse Stücke *), in denen wir zuerst eine Art Oratorium erkennen, übergehen wir hier, um uns sogleich zu dem ausgezeichnetsten Dramatiker der schlesischen Schule, Andreas Gryphius (s. d.), zu wenden. A. Gryphius (1616—1664) stammt aus Glogau und war ein strebender, phantasievoller, nur von Mißgeschick, individuellem und vaterländischem, gebeugter Geist, in 11 Sprachen bewandert und in den verschiedensten Wissenschaften Lehrer, dabei cabbalistischen und astrologischen Träumereien ergeben, ein wahrhafter Dichter, sowohl im kom. als trag. Genre des Drama's, nur den Schwächen seiner deutschen Zeitgenossenschaft bis zu einem gewissen Grade verfallen. Seine Sprache besitzt Pathos, nur in übertriebenem Grade, Kenntniß menschlicher Leidenschaften ist ihm nicht abzusprechen und sein Blick in die Geschichte, wo er historische Stoffe behandelt, ist oft überraschend scharf und sicher, wie sein Trauerspiel: Carl Stuart, beweist. Hierdurch erinnert er, wie Gervinus bemerkt, an Schiller. Dieser Mann ergriff auch durch die Unmittelbarkeit, womit er menschliche Leidenschaften zu erfassen und darzustellen wußte, so das Publikum, daß seine Stücke unter großem Beifalle aufgeführt wurden. Gryphius ahmte auch Italiener, Franzosen und den Niederländer Vondel (s. d.) nach, der damals einen großen Namen hatte; er bediente sich in seinen Stücken des Alexandriners, welcher der deutschen Sprache wenig zusagt; eigentliche Theatereinsicht fehlte ihm und von wirklicher dram.

---

*) Die Religionsdramen bestanden zu dieser Zeit rüstig fort und wurden, wie früher, zuweilen durch mehrere 100 Personen unter freiem Himmel in den Städten aufgeführt, so der aus 10 Acten bestehende Saul des Matthias Holzwart (gedr. Basel 1571) zu Gabel in Böhmen von 100 redenden und 500 stummen Personen.

Compositionskunst ist auch bei ihm nicht die Rede. Gryphius ging mit seinen großen tragischen Kräften zu ungeschickt um und zersplitterte sie in schrecklichen Einzelnheiten, die um so krasser sich hervorheben, je nüchterner die Anlage des Ganzen ist. Seine Trauerspiele waren: Katharina von Georgien, Carl Stuart, Papinian, Cardenio und Celinde, ein vortreffliches Sujet, später auch von Immermann behandelt; Leo Arminius oder Fürstenmord. Selbst die Wahl seiner Sujets, bis auf wenige, beweist, daß Gryphius ein dram. Genie war. Seine Gibeoniter wurden in Breslau fünfmal, seine Felicitas siebenmal gegeben, und sein Singspiel Majuma wurde im Mai 1653 zu Ehren Ferdinands IV., der damals röm. Kaiser ward, aufgeführt. Seine Lustspiele sind: das verliebte Gespenst, mit Gesang, zwischen durch schlingt sich ein Scherzspiel: die geliebte Dornrose, prosaisch, im schlesischen Volksdialect; die Säugamme, oder ungetreues Hausgesinde, aus dem Ital. des Girolamo Razzi entlehnt; der schwärmende Schäfer, nach dem Franz. des jüngern Corneille; Horribilicribifax, eine Posse in der Manier des Plautus, worin ein großsprecherischer Pedant die Hauptrolle spielt; endlich die absurda comoedia, oder Peter Squenz, wodurch er am meisten bekannt wurde. Das Stück behandelt das possenhafte Zwischenspiel aus Shakspeare's Sommernachtstraum; Gryphius kannte Shakspeare nicht und man hat daher allerlei Vermuthungen aufgestellt, um nachzuweisen, wie diese Episode aus England nach Deutschland herübergekommen ist. Flögel meint, Gryphius habe die Posse aus einer franz. Novelle von Pyramus und Thisbe geschöpft. Gryphius selbst legt im Vorworte zu seinem Peter Squenz eine früheree Bearbeitung desselben Stoffes dem Daniel Schwentes bei, welcher Mathematicus in Nürnberg war. Jedenfalls enthält die Posse viele treffliche Späße, die bei Shakspeare nicht zu finden sind, und überhaupt muß man dem deutschen Dichter ächte kom. Kraft und in den Bauernstücken, wie in der geliebten Dornrose, viel Natur und treffenden Ausdruck zugestehen. Jene pedantischen schulmeisterlichen Figuren, welche, deutschen Originalen nachgebildet, auf der Bühne mit lat. Brocken und Phrasen um sich werfen, sind eine kom. Erfindung des Gryphius und waren lange Zeit als Bühnenfiguren sehr beliebt, sind aber allmälig, vielfach gemißbraucht, von der Bühne ziemlich verschwunden. Die großen Geister in Deutschland haben selten Nachfolger gehabt, welche ihre Erbschaft übernommen, fortgesetzt und damit gewuchert hätten; weder auf Hans Sachs, noch auf Gryphius, noch auf Schiller ist ein dram. Genie gefolgt, welches auf der gewonnenen Grundlage fortbaute. An Nachahmern hat es freilich keinem dieser Männer gefehlt, aber sie lernten ihnen nur die äußere





Structur ab, copirten sie auf eine pedantische Weise oder verdünnten oder übertrieben sie und hielten sich in der Regel mehr an ihre leicht nachzuahmenden Schwächen und Untugenden, als an ihre Tugenden und starken Seiten. So hielt sich Daniel Caspar von Lohenstein (s. d.), geb. 1638, st. 1683, an des Gryphius Schwulst, nicht an seine dram. Tiefe. Lohenstein's Unglück war, daß er den falschen und verkünstelten Witz der neuern Italiener, namentlich des Marino, nach Deutschland überpflanzen wollte, daß er überall mit seiner Gelehrsamkeit prunkte und in seinen dram. Productionen, statt seine Personen reden zu lassen, sich selbst reden ließ. Offenbar nahm er sich als dram. Dichter Gryphius zum Muster, aber er übertrieb ihn, er schrieb statt Dramen wahrhafte Mordspectakel, welche allen Greuels noch voller waren, als in unsrer Zeit die franz. Melodramen. Dazu waren seine Stücke nicht bloß voller Blut, sondern auch voll scheußlicher Zweideutigkeiten und Unzüchtigkeiten. Um so mehr nimmt es Wunder, wenn die breslauer Studenten seine Agrippina und Epicharis 1666 zwölfmal aufführten. Seine übrigen Stücke sind: Ibrahim Bassa, den er nach Gryphius' Muster im 15. Lebensjahre schrieb; Cleopatra, Sophonisbe, Ibrahim Sultan. An Kraft der Sprache fehlt es Lohenstein keineswegs, so daß sich manche berühmte deutsche Dichter, wie Albrecht von Haller, an ihm gebildet haben, doch ist sie auch nicht selten furchtbar aufgedunsen. Er und der epicuräisch weichliche, nicht gerade schwülstige, aber gesucht spielende Hoffmann von Hoffmannswaldau, der indeß nur insofern für das d. D. thätig war, daß er den von Abschatz noch trefflicher übertragenen pastor fido verdeutschte, führten eine verkehrte Geschmacksrichtung ein, welche nur leider zu viele Nachahmer fand. Man stellte sich von der einfachen reinen Poesie immer mehr abseits und die Lohenstein-Hoffmannswaldau'sche Periode ist bekannt genug und genug beschrieben worden. J. Christian Hallmann (st. 1716), schloß sich Lohenstein an. Man kann ihn daraus beurtheilen, daß er in einem Trauerspiele den Kaiser Hadrian sich auf der Bühne entkleiden läßt, um die Märtyrerin Sophie zu entehren. In der Stratonica gibt es viel Opernpomp und allerlei Ballet, auch wird vor dem Publikum ein Beilager in der natürlichsten Weise gehalten, wobei Liebesgötter Ritornelle singen und das Lager mit Blumen bestreuen. Merkwürdig ist, daß ein Herr von Haugwitz im J. 1683 ein Trauerspiel herausgab, welches die Geschichte der Maria Stuart behandelt. Dem ekelhaften Schwulste, der widerlichen Unzüchtigkeit, womit Lohenstein und seine zügellosen Nachahmer die dram. Poesie verunstalteten, suchte Christian Weise (s. d.), Rector zu Zittau, welcher 1708 starb, das

Naturelle, den Witz des Volkes in seinen Schulcomödien entgegenzusetzen. Er wurde oft nüchtern und platt, aber an derbem Witz fehlte es ihm nicht und um möglichst der Natur ganz nahe zu kommen, schrieb er seine Dramen in Prosa. Er ging darauf aus, jede Person, wie er selbst sagt, nach ihrem Naturell reden zu lassen. Viele seiner Stücke, besonders die allegorischen, sind ganz erbärmlich; dagegen bringt sein Pickelhäring oft Späße zu Markte, welche, wie sogar Gervinus sagt, bei Shakspeare mit Wohlgefallen gelesen werden würden. Die eigentliche Posse, worin er allerlei Zeitthorheiten und darunter besonders die gelehrte Poesie geißelt, gelang ihm am besten und man muß gestehen, daß selbst Anlage und Dialog nicht selten mit Geschick behandelt sind. Auch Weise hatte viele Nachahmer, die fast noch betrübender wirkten, als die Nachahmer Lohensteins. Die Natur wurde nun übernaturalisirt, der gemeinste, plumpste, geschmackloseste Spaß fing an für Witz zu gelten, und Prügel, und die schändlichsten Schimpfworte wurden nun die Würze, die einem Lustspiele der ächten Art nicht fehlen durften, ja man stellte zu frühe Niederkunft, eine Kindbetterin u. s. w. auf der Bühne dar. Zu diesen unfläthigen Nachahmern Weise's gehört auch Chr. Fr. Henrici (Picander, 1700—1746) in Leipzig, dem fast zu viel Ehre geschieht, wenn er nur mit Namen aufgeführt wird. Dieses Jahrh. ist auch dasjenige, welches nach Beendigung des unglückseligen 30jährigen Krieges jenes Hofceremoniell, jene Hoffestlichkeiten entstehen sah, wodurch es die deutschen Fürsten dem Könige von Frankreich gleich thun wollten. Die Regierung nicht allein, selbst die Vergnügungen des Volks wurden nun Sache des Hofes. Die Volkskraft hatte sich in dem langen Kriege ausgeblutet, es gab fortan keinen andern Willen im Lande, als den Willen der Fürsten. Seitdem bekamen wir eine schrecklich fade, complimentöse und unterwürfige Hofpoesie, und an demüthigen Leuten, welche sie vertraten, fehlte es nicht, seitdem die Poesie überhaupt aus den Händen des kräftigen Volks in die Hände der pedantischen Gelehrten Norddeutschlands übergegangen war. Diese Hoffeste hatten ihren Glanzpunkt in Dresden, und hier bildete sich, zwar nicht das Schauspiel, doch das Schauspielwesen am glänzendsten in Deutschland aus. Die Poesie stand hier ganz im Dienste des Hofes, ging aber in glänzenden Aeußerlichkeiten vollkommen auf. Da gab es Aufzüge, Exercitien, Schauspiele, Schießen, Jagden, Opern, Comödien, Ballette, Maskeraden, Feuerwerke, während sich das Land von den Leiden des 30jährigen Krieges noch kaum erholt hatte. In Dresden ward auch außer dem deutschen Singspiele und Ballette zuerst die ital. Oper eingeführt, welche noch bis jetzt ein geistiges Heiligthum der dresdner Aristocratie



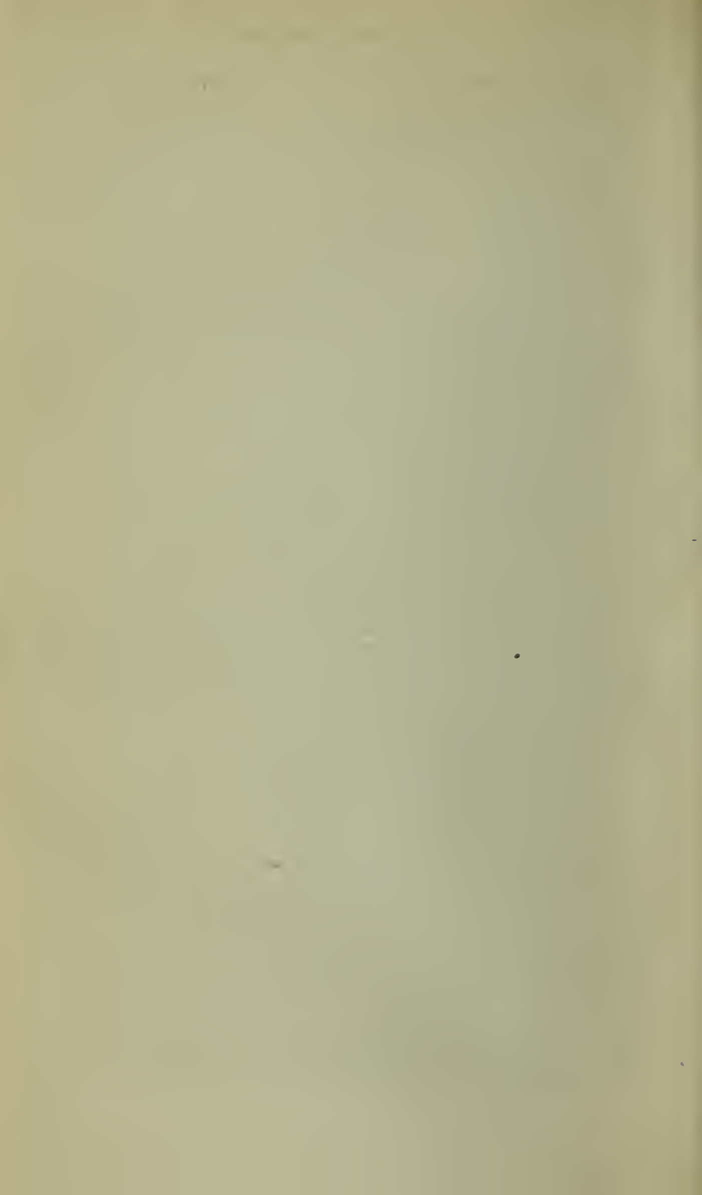


geblieben ist, das man mit den leisesten Fingerspitzen nicht anrühren darf. Unter den deutschen Operntextdichtern glänzte hier in mattem Scheine Christian Dedekind, aber er hat nichts als pomphaften Unsinn zu Stande gebracht. Es war damals Alles in Flitter und glänzender Lüge wie festgebannt, ein Zustand, dem uns zu nähern wir jetzt die erheblichsten Anstrengungen machen. Dieser Schwulst, welcher die deutsche Poesie beherrschte, arbeitete von selbst auf das Gedeihen der Oper und des Opernwesens hin. In diesem Genre konnte sich die Lüge der Zeit damals, wie jetzt, glänzend offenbaren. Jeder kleine Reichsfürst hatte seinen Opernsaal, wie jetzt jede städtische Bühne eine Oper, sogar ein Ballet hat, um nicht bloß die Poesie, sondern auch sich selbst zu Grunde zu richten. Um das J. 1700 kommen in Gottsched's Verzeichniß der d.n B.n-Stücke 10—12 Opern auf ein Schauspiel. In Dresden, Leipzig, Königsberg, Berlin, Braunschweig, Nürnberg und vielen andern Orten blühten Componisten und Operndichter, so in Wien unter Leopold I., und sogar der schlesische Adel richtete eine ital. Oper ein (s. Breslau). Vorzüglich glänzte jedoch gegen Ende des Jahrh. die hamburgische Oper, wo, außer weniger bekannten Operntextdichtern, Männer von classischer Bildung, wie Postel, Hunold, Bressand, König und Feind für die Oper dichteten und der berühmte Kayser aus Sachsen die von ihnen gelieferten Texte componirte, der jedoch seit 1709 einen Rival an dem großen Händel hatte, bis dieser nach England ging. Das hamburger Opernhaus setzte seinen Ruhm darin, die meisten Coulissenveränderungen zu besitzen; es konnte die Seitenscenen 39mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche 100mal verändern (vgl. Gervinus). Es war zugleich das weitläuftigste Theater, während das leipziger, das später trotz seiner Armuth und vielleicht, weil es so ärmlich war, eine neue Epoche begründen sollte, für das ärmlichste, das hanoversche für das schönste, das braunschweiger für das vollkommenste galt. Hatte Weise die Tragödie mit dem Lustspiele erstickt, so erstickte bald die kom. Oper die heroische, ungefähr wie jetzt, wo auch die heroische Oper der kom. oder der bloß monströsen Oper und die Tragödie und das heroische Drama der bloßen Posse und dem Conversationsstück erliegen. Feind, selbst Dichter von Operntexten, nennt daher diese Zeit das sterbende Seculum der Poeten, was man vielleicht auch jetzt mit demselben Fug und Recht sagen kann. Auch der berühmte Bach schrieb die Hauptursache des Verfalles der Tonkunst dem kom. Singspiel zu. Außerdem bemerken wir noch eine Hinneigung zu den Schäferspielen, oder wie man sie damals nannte, Schäfereien. Der getreue Schäfer von Guarini wurde, wie schon oben erwähnt, öfters übersetzt,

von Hoffmannswaldau, Abschatz u. a., und gab für diese Gattung das Muster her. Man nannte sie auch Waldcomödien und Waldgedichte. Diese Schäfereien waren auch eine Lüge der Zeit, man täuschte sich idyllische, natürliche und unschuldige Zustände vor, während man doch sehr verbildet, unnatürlich, verschroben und nicht eben sehr unschuldig war. Diese Zeit läuft mit der unsern ziemlich parallel. Nach den großen Kraftanstrengungen im 30jährigen Kriege trat, wie in jüngster Zeit nach den napoleonischen und Revolutionskriegen, eine Zeit der Erschlaffung ein, in der nichts Großes geschehen noch gedeihen mochte. Die Gesellschaft verlor sich, wie jetzt, in Aeußerlichkeiten und, wie jetzt, behagte man sich an pomphaften oder pikanten scenischen Darstellungen oder sentimental matten und kraftlosen Dichtungen, wozu viele unsrer gemüthseligen Conversationsstücke, oder an Possen, wozu die wiener Farcen doch offenbar gehören. Der Orden der Pegnitzschäfer dichtete viele Schäferstücke. Noch ist zu erwähnen, daß der sinnreiche Sprachreiniger Zesen für die fremdländischen Benennungen der verschiedenen dram. Gattungen deutsche Namen erfand; er übersetzte, ziemlich unpassend, Drama mit Gesprächspiel, Comödie mit Freudenspiel, Tragi-Comödie mit Freuden-Trauerspiel oder Mischspiel, dagegen sehr geschickt Acte mit Handlungen.

Merkwürdig für die deutsche Theatergeschichte ist das 17. Jahrh. besonders darum, daß sich nach und nach mehrere Schauspielergesellschaften mit Principalen gebildet hatten. Als eine der ältesten bezeichnet man die Treu'sche, mit welcher die deutsche Theatergeschichte etwas heller wird. Daß es schon vorher herumziehende Comödianten gegeben habe, scheint aus mancherlei Documenten hervorzugehen, wie man deren in Berlin mehre aufgefunden hat (s. Berlin). So nennt man auch einen Junker von Stockfisch, der von Georg Wilhelm, Churfürsten von Brandenburg, beauftragt wurde, in England und den Niederlanden eine Schauspielertruppe anzuwerben, ferner die Gesellschaft eines gewissen v. Sonnenhammer, eines gekrönten Poeten. Die Treu'sche Gesellschaft kam von 1622 bis 25 mehrere Male nach Berlin und ist besonders darum merkwürdig, daß der nachherige berühmte dänische Hofprediger Lassenius eines ihrer besten Mitglieder war. 1628 finden wir einen neuen Prinzipal, Carl Paul, erwähnt, Sohn eines Oberstlieutenants, der eine Gesellschaft meistentheils studierter und wohl erzogener junger Leute um sich hatte. Man kann sich denken, daß von so gebildeten Leuten, trotz der zum Theil jämmerlichen Stücke, die man aufführte, wenigstens mit Einsicht, Verstand und gewiß auch mit Liebe gespielt worden ist. Fast alle herumziehenden Truppen gingen aus Studenten hervor, was aus dem Umstande erklärlich ist, daß





Studenten und Gymnasiasten Schuldramen aufführten und manche von ihnen diese Beschäftigung angenehmer fanden, als ihr Studium. Von dem Prinzipal Carl Paul weiß man, daß er durch Vorstellung guter übersetzter Stücke den Wust der Fastnachtspiele zu verdrängen suchte. Rist erzählt, daß 1646 Andreas Gärtner von Königsberg mit seinen, gelehrten und wohlgeschickten Studenten nach Hamburg kam und dort einen Schauplatz eröffnete; er ging von da nach Danzig, und die Bühne in Hamburg wurde ihm eine zeitlang offen gehalten. 1660 wird eine Gesellschaft von jungen Studenten, deren Prinzipal ein gewisser Carl von Zimmern war, namhaft gemacht; sie kam nach Berlin, doch findet sich nirgends ein Actenstück, daß sie dort gespielt habe. Am berühmtesten wurde die Gesellschaft des leipziger Magister Veltheim, mit welcher eine neue Epoche der Theatergeschichte beginnt. Leipzig hat in den deutschen Theaterangelegenheiten vordem eine große reformirende Rolle gespielt, die es späterhin aufgab. Auch die Veltheim'sche Truppe, die erste von einiger Bedeutung, die es in Deutschland gab, ist aus dieser Stadt hervorgegangen. 1669 wurde hier Corneille's Polieuct übersetzt, gedruckt, selbst aufgeführt. Kormart war der Ueberseter, Studenten führten das Stück auf. Unter diesen befand sich der Magister Veltheim, der diese Beschäftigung so angenehm fand, daß er eine Truppe stiftete und als ihr Principal zwischen Leipzig, Nürnberg und Breslau, später auch Hamburg, wechselte. Veltheim brachte neben Corneille auch Molière auf die Bühne, dessen prosaische Stücke er sogar übersetzte und, 1694, herausgab. Hiermit war ein großer Fortschritt geschehen, zugleich aber jener Fluch, der über der d. B. ruht, der Fluch, daß sie hauptsächlich von fremdländischem Gute zehren müsse, von vornherein wie eine Weissagung für alle Zeiten ausgesprochen. Gleicherweise waren Veltheim's Burlesken (s. d.) entweder extemporisirt oder dem Ital., die meisten seiner Trauerspiele dem Span. nachgebildet; letztere traten unter dem Titel „Haupt- und Staatsactionen" (s. Actionen) als ungeheuerlich-romantische Gebilde auf. Wir erwähnen noch, daß die lustige Person damals Courtisan, später Pickelhäring hieß und daß sich die Schausp. nach ihren Rollen: Königsagent, Tyrannenagent, Pantalon &c. nannten. Von den weltlichen Personen wurden die Schausp. damals hochgeehrt, die Magistrate süddeutscher Reichsstädte holten sie sogar feierlich ein und bewirtheten sie, wogegen der Rath eine Benefizvorstellung, die sog. Rathscomödie, genoß. Dagegen hatten sie in Norddeutschland, wo die Sitte überhaupt prüder ist und das zügellose Leben der damaligen Schausp. tiefer empfunden wurde, von den Verfolgungen geistlicher Zeloten, die ihnen das Abendmahl verweigerten, viel zu lei-

den, worüber die Theologen sogar unter sich in Streit geriethen (s. Comödienstreit). Die bekanntesten Schausp. unter Veltheim waren: Schernitzky, der besonders im Comödienstreite eine Rolle spielte, Geißler, Elendsohn, Salzhüter (eig. Salzsieder, ein Student aus Jena) u. A. — Veltheim's Wittwe wurde nach dem Tode ihres Mannes Principalin und hatte mit den Geistlichen ebenfalls manchen harten Strauß zu bestehen. Unter ihrer Gesellschaft befanden sich sehr gründlich gebildete und studirte Männer, welche später Rectoren und Doctoren wurden. Um diese Zeit brachte Bastiari den ital. Harlequin auf die Bühne. J. Elendsohn stiftete eine eigene Gesellschaft und stand bei dem Churfürsten von Köln in so hohem Ansehn, daß dieser ihm ein Epitaphium von schwarzem Marmor setzen ließ. Seine Wittwe setzte die Principalschaft fort, heirathete den Komiker Haack und genoß sächs. und poln. Privilegien. Diese Truppe führte einmal mitten unter allen Hanswurstiaden Pradon's Regulus auf. Nach dem Tode Haack's war die abermals verwittwete Elendsohn wieder Principalin und machte gute Geschäfte, so verdiente sie bei der Kaiserkrönung Karls VI. 24,000 Thlr. Ihr vortrefflichster Schausp. war Kohlhardt, über den Ungeschmack seiner Zeit weit erhaben, im Tragischen wie Komischen gleich vortrefflich; seine meisterhaftesten Leistungen waren der Kranke in der Einbildung und Brutus. Sonst waren in den drei ersten Decennien die gespreizten und hochtrabenden Haupt- und Staatsactionen an der Tagesordnung, in Hamburg mehr die Oper, aber auch diese in nicht minder ungeheuerlichem Style; nach H. v. Postel, welchen der witzige Epigrammatist Wernicke unter dem Namen Stelpo persifflirte, war hier Hunold (Menantes) der privilegirte Operntextdreher. In Berlin finden wir von 1705—11 eine französische Gesellschaft für den Hof, doch spielte gleichzeitig mit ihr die weimar'sche Hoftruppe, deren Principal Gabriel Möller war. Wien war bis 1708 unter den großen Städten Deutschlands allein ohne deutsches Theater; in dem genannten Jahre aber stellte Stranitzky, welcher in der Veltheim'schen Truppe die Rolle des Courtisan gespielt hatte, den Italienern eine deutsche Truppe entgegen und wurde der Vater der deutschen Hanswürste; doch war der Name Hanswurst schon früher gebräuchlich. Ein Schausp. seiner Truppe meinte es mit seiner Kunst so redlich, daß er den Wahlspruch hatte: „das Theater ist so heilig als der Altar, und die Probe wie die Sakristei." Dieser Schausp. ehrenhaften Andenkens hieß Bönicke. Schade, daß dieser Enthusiasmus eine Eigenschaft ist, die ziemlich verloren gegangen zu sein scheint. 1712 erhielt das deutsche Theater in Wien ein anständigeres Local. Prehauser (s. d.) zeichnete





sich hier als Hanswurst und Johann Leinhaas als Pantalon vorzüglich aus. Später kamen durch Bernardon (eig. Herr v. Kurz; s. Bernardon) die geschmacklosen und kauderwelschen Bernardoniaden auf, wüste Zauberpossen mit allerlei Augenlust, mit Maschinen, Feuerwerken, böhmischen Liedchen und Zoten, woraus später die Donaunymphe, die Sternenkönigin, wenn man will, auch die Zauberflöte und in letzter Instanz die viel sinnreicheren Zauberpossen von Raymund hervorgingen. 1741 erhielt die wiener Truppe ein Theater im Ballhause neben der Burg. Unterdeß mehrten sich die herumziehenden Truppen von Jahr zu Jahr; so entstand 1720 die jämmerliche Truppe von Haßkarl, welche die Bäder besuchte. Für den geistigen Zustand dieser und anderer Truppen ist es charakteristisch, daß Haßkarl's erster Acteur, Namens Marggraf, weder lesen noch schreiben konnte und sich einmal in der Rolle des Crösus so verfing, daß 25mal der Vorhang fallen mußte, bis er sich besann. Haßkarl's Lieblingsstück war der betrunkene Bauer. Der Bauer erblickt darin, als er aus seinem Rausche aufwacht, die Prinzessin, und indem er nach ihrem Busen schielt, ruft er: „Ich sehe wohl, das ist eine Marketenderh...! was sie da für ein paar Branntweinflaschen hängen hat!" — So geschmacklos waren damals Dichtungen, Schausp. und Publikum; auch die Garderobe war bei diesen vagabondirenden Truppen im erbärmlichsten Zustande, man trug Manschetten von Papier, war mit Goldpapier reichlich aufgeputzt, die Frauen hatten in ihren Schuhen keine Strümpfe und, wie ein Theaterchronist des vor. Jahrh. sagt, keine Röthe der Schaam auf ihren Wangen, als die ihnen der Kugellack gab. Mit einiger Auszeichnung dagegen ist die Förster'sche Truppe zu nennen, weil es unter ihren Mitgliedern sogar einige Autoren gab, z. B. Wezell, dessen Haupt- und Staatsactionen Furore machten; in sie trat auch Schönemann, der später als Prinzipal berühmt wurde, als Anfänger ein.

Leipzig sollte abermals, wie zur Zeit Veltheim's, die Reformationsstätte des deutschen Theaters werden. Friederike Karoline Weißborn aus Zwickau (s. Neuberin), an einen gewissen Neuber verheirathet, daher unter dem Namen Neuberin in der Geschichte des deutschen Theaters bekannt, wurde Prinzipalin, zog den größten deutschen Schausp. der damaligen Zeit, Kohlhardt, an sich und verstärkte ihre Truppe noch mit andern bedeutenden Schausp.u. In ihrer Truppe bildeten sich tüchtige Künstler, so Koch, Student der Rechte, aus Leipzig. Koch, dem es, wie allen Studenten, welche bisher Schausp. geworden sind, nicht an Bildung, Ernst, Schwung und Enthusiasmus fehlte, bürgerte die molière'schen Stücke in Deutschland ein, indem er

die Alten vortrefflich spielte und sich nach franz. Künstlern bildete, er war auch vortrefflich in den s. g. Mantelrollen, in den Bauern u. s. w. und trat sogar als Autor auf. Ein anderer geschickter Schausp. war Fabricius, welcher den Kohlhardt in polternden Alten und kom. Bedientenrollen glücklich copirte. Die Neuberin besaß viele Thätigkeit und Energie, aber auch viel Eigensinn und Streitsucht, womit sie einen unruhigen Sinn verband, der sie später rastlos von Stadt zu Stadt, von Land zu Land jagte. Die Verdienste Gottsched's (s. d.) sind von dem Verdienst der Neuberin um ein geordneteres Arrangement der d. Schaub. nicht zu trennen, weshalb wir seiner hier etwas ausführlicher gedenken müssen. Gottsched wird immer noch mit spöttischem Lächeln der kritische Repräsentant der deutschen Zopf- und Perückenzeit genannt, und das ist er allerdings; dennoch hat er sich um die Reorganisation der d. B. hochverdient gemacht. Wenn es auch thörig von ihm war, daß er den Harlequin und das Possenspiel, die beide in der deutschen Natur begründet sind, vollständig ausrotten wollte, statt ihnen eine zierlichere Gestalt zu geben und nur ihre Grundzüge beizubehalten, so hatte er auf der andern Seite vollkommen Recht, denn der Verworfenheit der d. Schaub., die in ihrem eigenen Schlamme unterging, konnte nur durch eine radicale Kur, durch das Geltendmachen des vollkommensten Gegensatzes abgeholfen werden. Es war Schade, daß der deutsche Hanswurst als selbstständige Figur verloren ging, denn dieser deutsche Hanswurst ist bedeutend durch die parodirende Kraft, die in ihm liegt, und mit der er, als wahrhafter Repräsentant der Lebensironie, allem Schwülstigen und Aufgeblasenen ein Bein untersetzt; aber es war nicht Schade um den Hanswurst, wie er in der Wirklichkeit existirte. Und Gervinus bemerkt mit Recht, daß es in Deutschland von jeher war, als ob man sich dem Grotesken und Burlesken nur nähere, um sogleich ganz nutzlos gemein zu werden. Man kann dies auch von vielen wiener Zauberpossen behaupten, welche auf Raymund's Stücke gefolgt sind. Als aber später der vortreffliche Patriot Möser, Mylius u. a. unternahmen, für Wiedereinführung des Hanswurstes das Wort zu nehmen, hatten wir uns schon von dem Begriffe des Hanswurstes, wie von der Volkspoesie zu weit entfernt, die Dichtkunst einen zu selbstständigen Gang genommen und sich in zu bedeutendem Grade verfeinert, als daß es von Werth und Nutzen gewesen wäre, wenn man den begrabenen Hanswurst wieder aufgeweckt hätte. Gottsched suchte dem chaotischen Zustande des d. B.n-Wesens durch den entschiedensten Gegensatz abzuhelfen, er trieb den bösen Geist der unförmlichen Haupt- und Staatsactionen, der Hanswurstiaden und extem-





porisirten Stücke mit Uebersetzungen der bis zum Extrem regelmäßigen franz. Tragödien aus, worin ihm seine Frau und seine vielen Schüler behülflich waren. Doch hatten schon vor ihm Einige nach demselben Ziele hingewirkt, so Clauß und Grefflinger durch die Uebersetzung des Corneilleschen Cid (1656), der schon erwähnte Kormart, endlich in den 90r Jahren Bressand (am braunschweiger Theater), welcher Rhodogune, Sertorius, Racine's Athalia u. s. f. übersetzte, und Veltheim mit der Uebertragung molière'scher Stücke. Weiter und viel zu weit ging Gottsched, der alles Nationelle ausrottete, die d. B. vollkommen auf franz. Stelzen stellte und von den uns viel verwandteren Engländern nichts wissen wollte. Diese Hinneigung zu den uns im innersten Wesen entfremdeten Franzosen, die Neigung gleichsam, uns vollkommen zu französiren, womit man den Wünschen der hohen deutschen Aristocratie nur zu bereitwillig entgegenkam, hat auch später die Entwicklung der d. B. als Nationalbühne beeinträchtigt, wie überhaupt der Literatur und unsern geselligen Verhältnissen einen Anstrich gegeben, der durchaus nichts Nationelles mehr hat, ohne doch je die franz. Eleganz erreichen zu können. Zu Gottsched's Zeit war die Gallomanie in Deutschland, wenigstens in den höhern Zirkeln, alle Nationalität verwischend, furchtbar im Gange, um so eher reussirte Gottsched mit seinen homöopathisch verdünnten Uebersetzungen franz. Stücke, die allerdings ganz nach der Schnur gearbeitet waren. Hatte man früher bloße Hefe, die aber doch etwas Nahrungskräftiges hatte, so bekam man jetzt wässriges Getränk aufgeschüttet, welches eben so klar wie farblos war. Auf diese Weise wurde wenigstens der Boden rein gefegt, so daß die späteren Bühnendichter edleren Gepräges sich nicht scheuen durften, ihn zu betreten. Dies Verdienst wenigstens ist Gottsched nicht abzuleugnen, wie ihm auch das Verdienst gehört, eine Art von Kritik, so untergeordnet, einseitig und nüchtern sie auch war, veranlaßt zu haben. Seitdem geschah es, daß in Deutschland, wo sich die Dichtkunst überhaupt aus einer Volkssache zu einer rein literarischen Angelegenheit umgeformt hatte, eine bloß kritische Epoche stets einer productiven vorarbeitete. A. W. Schlegel spricht über Gottsched, dessen Verdienste als Dichter freilich ganz nichtig sind, doch allzuschneidend ab: man muß ihn als Reformator und Aufräumer beurtheilen. Durch ihn wurde auf dem Theater zuerst ein anständiges und charakteristisches Costüm eingeführt. Er, seine Frau und seine Schüler schnitten viele Trauerspiele Corneille's und Racine's für die d. B. zurecht und behielten den Zopfvers, den Alexandriner bei. Auch schrieben diese Leute einige s. g. Originalstücke, wie Gottsched selbst einen sterbenden Cato und eine

Iphigenia, aber sogar diese waren nur Umformungen, und der sterbende Cato z. B., den Kohlhardt durch sein treffliches Spiel aufrecht erhielt, war nur ein Gebräu aus Addison's und Deschamps' Cato. Selbstständiger schon stand das ebenfalls aufgeführte Trauerspiel: die Geschwister in Taurien, von J. E. Schlegel, der überhaupt unter den Dramatikern neuern Styls der erste war, welcher einige Anerkennung verdient. 1737 wurde auf Gottsched's Betrieb in der Bude der Neuberin zu Leipzig über den Harlequin ein förmliches und feierliches Autodafé gehalten, aber mit dem Namen verschwand nicht sogleich die Figur, man taufte ihn um in Peter oder Hänschen und gab ihm eine andere Tracht. A. W. Schlegel in seinen dramaturgischen Vorlesungen sagt sehr treffend: „Hanswurst, als allegorische Person, ist unsterblich und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein." Als die Neuberin, einem Rufe dahinfolgend, nach Petersburg ging, trennte sich Schönemann von der Truppe. Schönemann war ein unternehmender tüchtiger Prinzipal, welcher viele treffliche Schausp. und Schausp.innen bildete, so Ackermann (s. d.), der in kom., humoristischen und outrirten Rollen glänzte, den berühmten Konrad Eckhof (s. d.), einen Meister in seiner Kunst, den seine Zeitgenossen mit dem Ehrentitel eines deutschen Roscius beschenkten, Mad. Löwen, eine Tochter Schönemann's, die durch die Melodie ihrer Stimme, ihren Vortrag und richtige Accentuation Alles zur Bewunderung hinriß, endlich noch Mad. Schröder, Mutter des großen Schröder. Schönemann's Truppe war nie zahlreich, bestand aber aus einem Kern von Talenten, und zu den schon genannten traten späterhin noch viele andere. Auch war er immer der erste, wenn es darauf ankam, gute Originale aufzuführen. Gottsched gab um die Zeit seine d. Schaub. heraus, die aber fast nur wässrige Uebersetzungen und nur einiges Brauchbare von J. E. Schlegel enthielt. Ueberhaupt war Gottsched's Ruf schon abgelebt, es ging ihm wie Jedem, der als Kritiker einseitig und als Produzent unbedeutend ist, selbst die Neuberin verließ seine Fahne, sank aber zugleich mit ihm, wie er mit ihr sank. Aus Petersburg zurückgekehrt brachte sie sogar ihren alten Freund Gottsched in Leipzig carrikirt auf die Bühne, ein undankbares Verfahren, welchem die Nemesis auf den Fersen folgte, denn 1741 starb Kohlhardt, ihre letzte Stütze, und Schönemann mit seiner ausgewählten Truppe wurde nun ihr Nebenbuhler in Leipzig. Damals zeichnete sich ein junges Talent bei Schönemann aus, Starke, der in treuherzigen und launigen Rollen vortrefflich, als Tyrann aber lächerlich war. Zu gleicher Zeit eta=



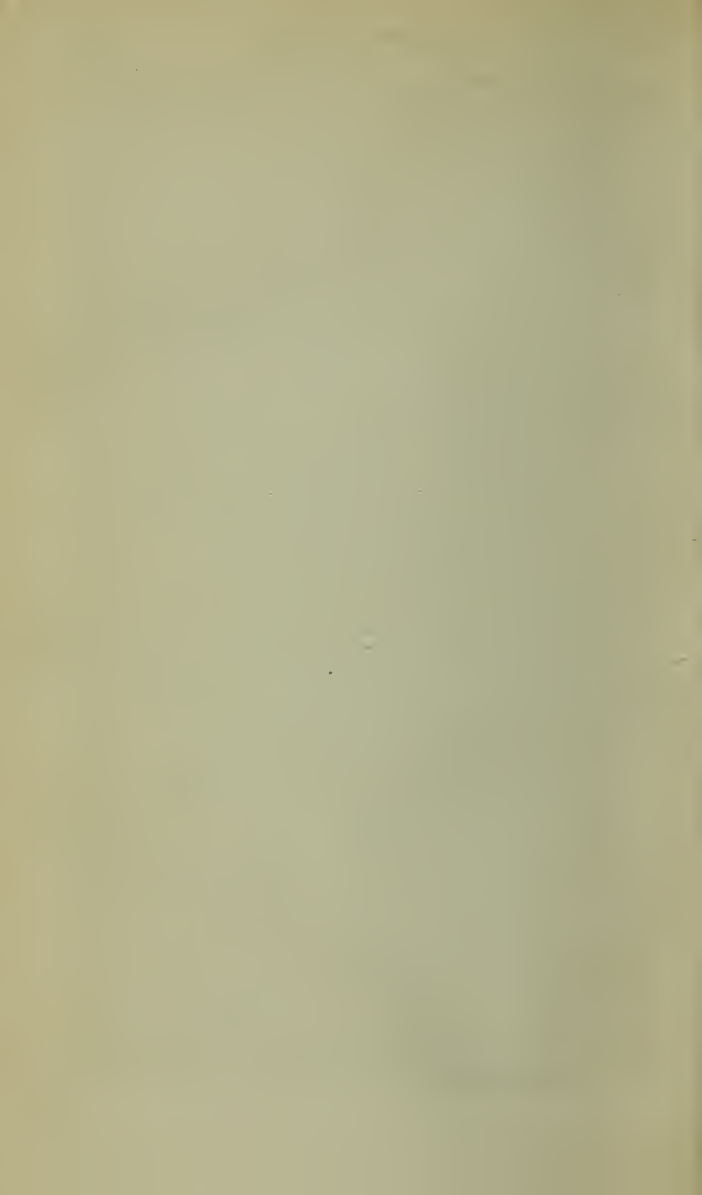


blirte Franz Schuch aus Wien eine Gesellschaft; er war aber ein unruhiger Geist, der nirgends lange ausdauerte, zwar oft gute Schausp. hatte, die ihn aber in der Regel bald verließen, selbst ein guter Schausp. war, aber die extemporirten Schauspiele über Alles liebte.

So bedeutend der Aufschwung war, den die Bühne in jüngster Zeit genommen hatte, so war die Umwälzung, welche in der Kritik und später in der dram. Production vorging, noch viel erheblicher und auf die Bühne zurückwirkend. Wir haben gesehen, daß die Bühne, nachdem sie die schrecklichen Haupt- und Staatsactionen aufgegeben, was Gottsched's Verdienst war, hauptsächlich von Uebersetzungen zehrte, was ebenfalls Gottsched's Werk war, aber eben kein verdienstliches. Außer Molière und den übrigen Franzosen, übersetzte man besonders den Dänen Holberg (s. d.), dessen derbes Naturell dem damaligen Geschmacke vorzüglich zusagte, und später, nachdem man auch Holberg's überdrüssig war, den Italiener Goldoni, dessen Stücke von Saal übersetzt wurden (11 Thle., Leipzig 1767—1777). Die Originaldichter nahmen ihre Stoffe aus der alten Geschichte oder verlegten ihre Dramen nach dem Morgenlande; man war also von dem ächten Wege, den A. Gryphius und Weise genommen hatten, indem sie Stoffe der neuern Zeit, jener den Carl Stuart, dieser den Masaniello behandelten, zum Erschrecken weit abgekommen. Der schon genannte J. E. Schlegel war zu der Zeit fast der einzige, welcher Stoffe wie Hermann (1743) und Canut (1746) dramatisirte; er war jedenfalls unter den Schülern Gottsched's, wie überhaupt unter den damaligen Dramendichtern der talentvollste. Seine Geschwister in Taurien, schon auf der Schule gedichtet, arbeitete er später unter dem Titel: Orestes und Pylades um. 1740 begann in der Kritik ein neues Leben durch die wohlthätige Reibung, welche zwischen der leipziger Schule Gottsched's und der schweizerischen des Bodmer und Breitinger entstand, bis zu Gottsched's Tode währte und seinen schon erschütterten Ruf gänzlich vernichtete. Die Schweizer verfuhren zwar einseitig, indem sie die Dichtkunst zu einer bloßen Magd der Moral und der Politik machen wollten, aber sie forderten zugleich, daß die bloße Correctheit und schöner Versbau nicht oberstes Gesetz, sondern mit Gedanken und Phantasie gepaart sein sollten; auch wiesen sie zuerst auf die Engländer, besonders Milton hin. Zwischen den Leipzigern und Schweizern standen einige frühere Anhänger von Gottsched, welche zwar nicht wagten, den von Gottsched vorgezeigten Weg ganz zu verlassen, aber sich doch von den Schweizern Zusagendes aneigneten und dem mächtigen Genie Klopstock's, der unendlich wohlthätig auf unsre Sprache und Literatur wirkte und besonders jener ganz neue

Seiten abgewann, Gerechtigkeit widerfahren ließen. Zu diesen kritischen Mittelspersonen gehörten J. E. Schlegel, Rabener und Gellert, welche unter Gärtner's Aegide die bremischen Beiträge begründeten. Viel philosophischer gestaltete sich die spätere kritische Schule in Berlin, zu welcher Sulzer, (Theorie der schönen Künste), Nicolai, Mendelssohn und Ramler gehörten und an deren Bestrebungen auch Lessing eine zeitlang Theil genommen hat. So erweiterte sich die Kritik nach den verschiedensten Seiten hin immer mehr und arbeitete freieren und originelleren Productionen vor. Diese Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der kritischen Richtungen nimmt man auch in den dram. Producten jener strebsamen Zeit wahr; sie entstanden fast alle auf dem Wege der Kritik und der Theorie, und hatten mit Wesen und Kern der Nation wenig gemein. Außer J. E. Schlegel dichteten nach dem Trauerspielmuster der Franzosen noch v. Cronegk (s. d.) und Chr. F. Weiße (s. d.) in Leipzig, meist in Alexandrinern, doch schrieb letzterer, nach dem Vorgange von Brawe (s. d.) und von Joh. Heinrich Schlegel, J. Elias Schlegel's Bruder, der 1758 das Thomson'sche Trauerspiel Sophonisbe jambisch übersetzt hatte, mehrere Stücke in 5füßigen Jamben, wie die Befreiung von Theben, und Weiße's Atreus war das erste Stück in Jamben, welches zur Aufführung kam. Weißen ist Talent für die dram. Composition nicht abzusprechen, er brachte auch mehr Leidenschaft und dram. Kraft in den Rythmus, und in seinem Drama: die Befreiung von Theben, trifft man auf einen für die damalige Zeit erstaunlich körnigen Ausdruck, selbst auf treffliche Bilder, die sich durch Präcision auszeichnen. Am bekanntesten unter seinen Trauerspielen wurde Richard III. (in Alexandrinern), worin doch schon eine gewisse, wenn auch immer noch gezwungene Wendung gegen Shakspeare hin wahrzunehmen ist. Mehr als alle diese Originalarbeiten förderte Lessing durch seine Alles penetrirende und überall maßgebende Kritik das Gedeihen der Bühne und der dram. Poesie. Er durchbrach das bloße Herkommen, die conventionelle Poetik der Franzosen, berichtigte das Mißverständniß der aristotelischen Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit (s. Aristoteles), brachte uns den Geist der Alten näher, die bis dahin nur formell verstanden worden waren, kannte die Engländer genauer, als je ein Deutscher vor ihm, berief sich auf Shakspeare, setzte dem bloßen Kunstkörper die Kunstidee, der verzierten Unnatur das Natürlichkeitsprinzip und dem Alexandriner in seinen eignen dram. Versuchen die Prosa entgegen und wirkte namentlich durch seine hamburgische Dramaturgie (1767—68, 2 Bde.), welche in der Theaterkritik epochemachend ist. In





seinen eigenen dram. Versuchen gerieth er auf Abwege, indem er darin das Diderot'sche Natürlichkeitsprinzip zu streng durchführte, schrieb das weinerliche, schleppende und zimperliche Trauerspiel Miß Sara Sampson, welches indeß als baarer Gegensatz gegen die hochtrabenden Alexandrinerstücke von damals von großem Nutzen war, und trug auch sonst in seinen früheren Lustspielen der Zeit seinen Tribut in reichlichem Maaße ab. Seine späteren dram. Arbeiten sühnten diese Verirrungen und Zeitschwächen vollkommen aus. Unendlich höher als Miß Sara Sampson steht sein Trauerspiel Emilia Galotti (1772), mit großer Kunst angelegt, von überraschender Feinheit der Sprache und trefflicher Charakteristik, wenn auch nicht ohne eigenthümliche, doch immer ehrenvolle Mängel, die von A. W. Schlegel in seinen dramaturgischen Vorlesungen zu mißliebig hervorgehoben werden. Doch hat Schlegel Recht, wenn er bemerkt, daß die Leidenschaften in diesem Trauerspiele mehr scharfsinnig und witzig charakterisirt, als beredt ausgedrückt wären. Sein letztes Drama, welches übrigens durch seine Tendenz fast mehr Lehrgedicht als Drama ist, Nathan der Weise (1779), ist Lessing's tiefstes Stück. Er hat darin thatsächlich Diderot's irrthümliche Behauptung, die auch früher die seinige war, daß ein Drama der möglichst zu erreichenden Natürlichkeit wegen den Vers verschmähen müsse, widerlegt, indem er sich des Jambus bediente, der bei Lessing zwar zuweilen etwas hart erscheint, aber doch wahrhaft dialogisch kräftig und klar gehalten ist und erst seitdem in der dram. Poesie Bürgerrecht erhielt. — In der Weise der Emilia Gallotti schrieb Leisewitz (s. d.) sein Trauerspiel: Julius von Tarent, welches nicht ohne dram. Effecte und gut componirt ist. Ebenfalls in Prosa verfaßte Gerstenberg (s. d.) seinen Ugolino, ein Stück voll Schauer und Schrecken, welches indeß nicht wenig dazu beitrug, die letzten Reste alter Pedanterie wegzuräumen; das Stück hatte damals an genialer Kraft nicht seinesgleichen und ist, so furchtbar der Stoff war, von Döbbelin wirklich aufgeführt worden. Als eine abgesonderte Richtung müssen die dram. Arbeiten von Klopstock (s. d.) betrachtet werden, worin er zum Theil den Jambus gebrauchte; er dramatisirte mehrere bibl. Stoffe und in 3 Trauerspielen den Heldenlauf Hermann des Cherusкers, mit eingelegten Bardengesängen im Klopstock'schen Ideengeschmack. Auf das deutsche Nationalgefühl hat er damit wohl gewirkt, aber nicht auf die Bühne; den langen Schweif von Hermannsdramen, der sich ermüdend durch unsere Literatur hinzieht, verdanken wir dem Vorgange Klopstock's. Aber kaum verdanken wir einen deutschen Dramaturgen oder dram. Dichter so viel als Shakspeare; man kann wohl sagen, daß er einer unsrer Na=

tionaldichter ist, so innig haben sich die Deutschen ihn angeeignet. Schon 1741 erschien Shakspeare's Julius Cäsar, übersetzt von Bork; J. E. Schlegel, ein würdiger Vorgänger seines Namenvetters A. W. Schlegel, fühlte die großen Schönheiten bald heraus und nahm sich der schlechten Uebersetzung an. Der für alle Richtungen aufgeschlossene Wieland übersetzte mit Eschenburg den Shakspeare (1762 bis 66, 8 Bde.); beide leisteten als erste Uebersetzer das Möglichste. Noch mehr that Lessing für die Verbreitung Shakspeare's in seinen dramaturgischen Schriften. Seitdem war die Herrschaft der franz. Poetik in Deutschland gebrochen, wir lernten nun die Natur aus erster Hand kennen und wir dürfen uns dessen nicht schämen, daß unsre vorzüglichsten dram. Dichter sich mehr oder weniger an Shakspeare heraufbildeten; es hat kein Dichter deutscher gedichtet als Shakspeare, kein deutscheres Gedicht, außer dem Faust, ist vorhanden als Hamlet, und in seinen Lustspielen finden wir, nur in tieferer und poetischerer Weise, jenen Zug ausgelassener Lustigkeit, welcher in den alten deutschen Schwänken wahrzunehmen ist. Durch Shakspeare erst kehrten wir zu uns selbst wieder zurück und wer sich ihm hingibt, gewinnt sich selbst wieder, statt sich zu verlieren. Shakspeare influirt schon in dieser Periode auf Weiße's und Lessing's spätere Arbeiten, auf Gerstenberg u. a.; später, je tiefer er erfaßt wurde, sollte er noch mächtiger wirken, wie in der Goethe-Schiller'schen Periode nachzuweisen ist. Noch bleibt uns übrig, über die Lustspieldichter dieser Epoche zu sprechen. Aber das Lustspiel hat sich bei uns, obgleich es an Talenten bei uns nicht fehlt, nie zu einer hohen, am wenigsten zu einer nationellen Bedeutung erhoben; nur in den alten humoristischen Fastnachtschwänken lag etwas Volksthümliches, was Ausbildung verdient hätte; aber wir haben bereits angedeutet, daß es ein Unglück war, als die Comödie in Folge religiösen und politischen Zwiespalts von der Stätte, wo sie zuerst Fuß gefaßt, aus Süddeutschland, sich zurückzog und in die Hände norddeutscher Gelehrten gerieth, deren Sein und Wesen dem Volke entfremdet war. Die eigentliche Volkscomödie, die sich auch wohl noch auf den Puppentheatern in rohester Form erhalten hat, kam dagegen in die ungeschicktesten und unsaubersten Hände, während die gelehrten Dichter seit Gottsched sich darauf beschränkten, die franz. Lustspieldichter nachzuahmen und für den weit nationelleren Knittelvers des Hans Sachs den gespreizten Alexandriner, den verdorbenen griech. Trimeter, einzuführen, der für ein deutsches Ohr ein wahrer Greuel ist und selbst in der geschicktesten Behandlung etwas Antipopuläres hat. Gottsched's Frau, Luise Adelgunde Victoria, geb. Kulmus, ihres Mannes treue Cumpanin



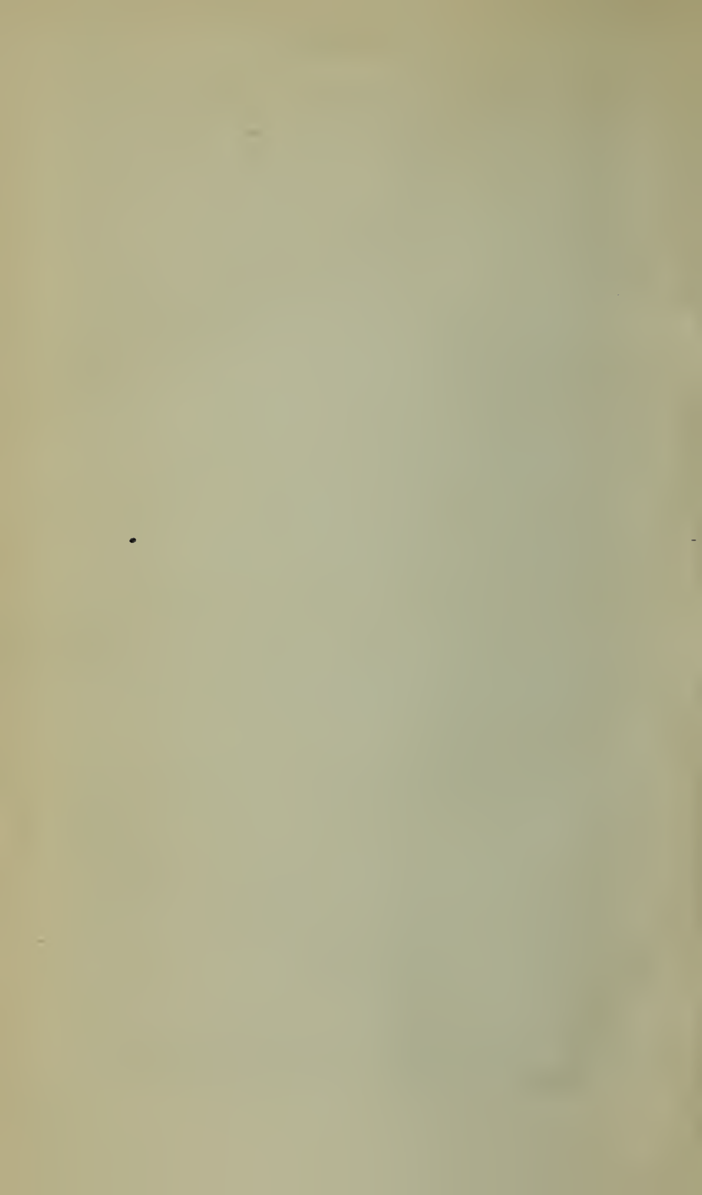


für die Literatur, wie für Tisch und Bett, war in ihren Lustspielen ein wenig glücklicher als im Trauerspiel. Vor Allen ist auch hier wieder J. E. Schlegel zu nennen, der etwas über die bloße Nachahmung franz. Dramen hinausging und die griech. Classiker auf sich influiren ließ. Unter seinen 5 Lustspielen sind die besten: der Geheimnißvolle, die stumme Schönheit (in Alexandrinern) und der Triumph der guten Frau. In molière'scher Weise schrieb J. C. Krüger, erst Student der Theologie, sodann Schauspieler und nicht ohne Anlagen, seine Lustspiele: die Geistlichen auf dem Lande, welches bald confiscirt wurde, der blinde Ehemann und die Candidaten; auch Mylius war ein Nachahmer Molière's. Dem Kreise des bürgerlichen Lebens entlehnte Gellert seine Lustspiele, so die Betschwestern, die zärtlichen Schwestern, das erste rührende Lustspiel, wie Lessing's Miß Sara Sampson das erste bürgerliche Trauerspiel ist, das Loos in der Lotterie, welches sich allein unter seinen Stücken längere Zeit auf der Bühne erhielt. Gellert schrieb auch Schäferspiele, und alle seine Lustspiele haben etwas Schäferliches, dazu eine breite Bettelsuppe von trivialen Sittensprüchen zur Grundlage, nur keine eigentliche vis comica; in Hinsicht der Characteristik sind sie nicht ohne Verdienst. Ferner sind als Lustspieldichter zu nennen T. P. Freiherr von Gabler, ein Oestreicher, welcher in seinen Lustspielen besonders wiener Sitten verarbeitete und dessen Lustspiel: der Minister, seiner Freimüthigkeit wegen einiges Aufsehen machte; K. F. Romanus, der sich in kom. Intriguenstücken als ein nicht unglücklicher Nachahmer des Terenz bewährte; Cornelius von Ayrenhoff (s. d.), dessen Lustspiel: der Postzug, zu den wenigen Arbeiten deutscher Zunge gehört, welche Friedrichs des Großen Beifall erhielten; J. L. Schlosser, der noch als Candidat rührende Lustspiele schrieb; die beiden Stephanie (s. d.), von denen Gottlieb Stephanie das meiste Talent verrieth und recht lebenvolle Stücke verfaßte, die vielen Beifall fanden; J. C. Brandes (s. d.), welcher als Schausp. ziemlich unbedeutend war, dessen Lustspiele aber nicht übel sind; G. E. Lessing, dessen frühesten Lustspiele wenig bedeuten wollen und ganz im Geschmacke der damaligen Zeit gehalten sind, der aber in der Zeit seiner Reife das nationell characteristische Lustspiel: Minna von Barnhelm, schrieb (1763, aber erst 1767 gedruckt), welches unter den deutschen Lustspielen noch immer den höchsten Rang behauptet und worin wenigstens die Nebenfiguren echt deutschen Gepräges sind; J. J. Engel (s. d.), Verf. der Mimik, ein delicater Denker, aber ein zu ausschließlicher Verehrer des bloßen Natürlichkeitsprincips im Drama, trefflicher Prosaist, als Dramatiker sprachlich elegant, sonst unbedeutend; K. G. Lessing,

Bruder des großen Lessing; J. K. Wetzel (s. d.), voll Laune; Großmann (s. d.), dessen Lustspiel: Nicht mehr als sieben Schüsseln, überall mit unverwüstlichem Beifall gegeben wurde. Die prosaische Schreibart verdrängte im Lustspiel den Vers fast gänzlich; Lessing konnte und kann noch in der Kunst zu dialogisiren als Muster gelten. Um die Mitte dieses Jahrh. begann auch die kom. Oper mit dem Singspiele: der Teufel ist los, welches Chr. F. Weiße, der neben seinen Trauerspielen auch Lustspiele verfaßte, einem engl. Singspiele frei nachbildete. Die Koch'sche Gesellschaft führte das Singspiel, wozu Standfuß die Musik componirte, in Leipzig auf. Der ungeheure Beifall, welchen das Stück überall erwarb, ermuthigte Weiße zu noch mehrern andern kom. Opern, die durch ihren naiven Dialog außerordentlich ansprachen und deren niedliche Lieder Eigenthum des Volkes wurden. 1759 erschien der 2. Theil dieses Singspiels, der unter dem Titel: der lustige Schuster, fast noch bekannter wurde. In diesem Genre folgten ihm D. Schiebeler, dessen Operette: Lisiart und Dariolette, nach dem Franz., durch Hiller's Musik beliebt wurde, J. B. Michaelis (s. d.), F. W. Gotter, der vortrefflich zu versificiren wußte, A. G. Meißner u. a.

Diese buntgefärbten Bestrebungen auf dem Gebiete der Kritik und der dram. Production konnten auf die Bühne nicht ohne Einfluß bleiben; Drama und Bühne entwickelten sich mit und durcheinander lebendig fort und auch letztere erreichte in diesem Jahrh., obgleich noch durch keine stehenden Bühnen vertreten, einen außerordentlichen Höhepunkt, so daß wir, nach den Berichten von damals, fast glauben möchten, sie sei damals von größeren Künstlern repräsentirt worden als gegenwärtig. Zwar löste sich die Gesellschaft der Neuberin, bei der zuletzt noch Bruck und Schuberth einen großen Namen erwarben, im J. 1743 gänzlich auf, dagegen verstärkte die Schönemann'sche Truppe ihren Kern mit den bessern Mitgliedern der zersprengten Neuber'schen Gesellschaft. Schönemann war damals in Berlin, wo er die Schauspielercharlatane, Karl von Eckenberg, genannt der starke Mann, und dessen Nebenbuhler Hilferding (Pantalon de Bisognosi) verdrängte. Ueberhaupt begann damals eine wenigstens glänzende Theaterepoche in Berlin; Friedrich der Große hatte ital. Sänger, franz. Schausp. und Tänzer verschrieben und aus deutschen Musikern eine treffliche Capelle gebildet. 1743 wurde das prachtvolle Opernhaus mit einer ital. Oper, deren Text von einem Italiener, die Musik von Graun war, eingeweiht. Madam Schröder stiftete 1742 eine neue Gesellschaft in Hamburg und spielte eine zeitlang im Opernhause, ging dann nach Rostock, kehrte 1744 wieder nach Hamburg zurück wo ihr Gatte, Organist in Berlin, sie





besuchte, eine kurze Wiedervereinigung, welcher der große F. L. Schröder sein Dasein verdankte. 1744 raffte die Neuberin abermals eine Truppe zusammen und engagirte Katharina Magdalena Klefeld, welche, nach damaligen Berichten, im Komischen, wie im Tragischen, in extemporirten, wie in regelmäßigen Stücken gleich groß war. 1745 spielten Schönemann und die Neuberin während der Ostermesse zu Leipzig zu gleicher Zeit; letztere hat das Verdienst, zuerst ein Lessing'sches Lustspiel: den jungen Gelehrten, auf die Bühne gebracht zu haben. Bei der Schönemann'schen Truppe dagegen befand sich der bereits als Lustspieldichter genannte Krüger, welcher damals die Marivaux'schen Lustspiele übersetzte, auch zeichnete sich unter ihren Mitgliedern G. F. Kirchhoff aus. Unter den Schauspielerinnen wurden berühmt die Schauspielerin Koch, welche sogar von dem bekannten Maler Graff gemalt und von Bause in Kupfer gestochen wurde, was vor ihr noch keiner geschehen war, und Johanne Christiane Stark, die man wegen ihrer Innigkeit und Naivetät bewunderte, so als Miß Sara Sampson, wie später als Claudia Galotti. 1750 trat Koch als Prinzipal auf und nahm das Neuber'sche Theater auf dem Blumenberge in Leipzig ein — ein strenger Mann, der auf anständige Sitte, Ordnung und Fleiß, auf gute und zweckmäßige Garderobe und Decorationen hielt und nach dieser Seite hin das deutsche Theater wesentlich förderte. 1753 wurde Ackermann (s. d.), der die verwitwete Schröder geheirathet hatte, Prinzipal; er kam 1765 nach Hamburg, baute daselbst ein Theater, trat es jedoch 1767 an eine Gesellschaft von Kaufleuten ab, unter deren Direction, nach Auflösung der Gesellschaft, er sich selbst engagirte. Schuch in Berlin erhielt 1755 ein Generalprivilegium für alle königl. preuß. Lande; nach seinem Tode (1764) übernahm sein Sohn die Bühne und baute das Theater in der Behrenstraße. 1766 kam der später berühmt gewordene Döbbelin mit seiner Gesellschaft nach Berlin, führte zuerst in Deutschland den Othello auf, traf überhaupt viele wohlthätige Reformen und machte mit der Minna von Barnhelm, die er in 22 Tagen 19mal zur Darstellung brachte, gute Geschäfte; dennoch fallirte er 1771. In demselben Jahre erhielt Koch die Concession Schuch's des Jüngern, welcher gestorben war; zur Eröffnung dichtete Ramler einen Prolog. 1775 starb Koch; 1777 folgte Döbbelin abermals. War Koch's Verwaltung durch Rechtschaffenheit und Tüchtigkeit ausgezeichnet, so wurde die 2. Verwaltung Döbbelin's noch wichtiger, indem sie mehr die poet. Interessen der Bühne und das höhere Drama förderte. Ueberhaupt begann jetzt eine classische Periode der Bühnenkunst; Meister reihte sich an Meister, Dichter an Dichter,

die Kritik beruhte von Lessing bis auf W. A. Schlegel auf soliden Grundsätzen, von denen sie jetzt ganz und gar abgewichen ist; man hörte damals auch auf die Stimme der Kritik, während man jetzt nur gelobt sein will; damals gab es Celebritäten, jetzt schaffen interessirte Recensenten deren eine Menge, deren Licht aber Niemand sieht noch kennt (s. Celebrität). Neben Döbbelin in Berlin ist in dieser Zeit besonders Hamburg zu nennen. Hier hatte schon Koch von 1758—83 eine vortreffliche Gesellschaft, worunter Eckhof, Stark, Witthöft, Brandes, Bruckner, Gauntner u. a. Nur cultivirte Koch zu einseitig das Lustspiel, im Gegensatze zu der spätern Verwaltung Döbbelins in Berlin, der zu ausschließlich die Tragödie begünstigte. Hamburg, früher groß im Opernpomp, Maschinen-, Decorations- und Verwandlungswesen, wurde immer mehr Muster für das recitirende Drama. Hier schrieb Lessing seine berühmte hamburgische Dramaturgie; hier glänzte lange Zeit hindurch Ackermann in Mantelrollen, launigen Vätern und Charakterollen, den der große Schröder in vielen Rollen für unerreichbar hält und den selbst Eckhof sehr hoch stellte; hier glänzte ferner seine Frau, frühere Schröder, als Heldin, auch als Lehrerin jüngerer Talente ausgezeichnet, Mad. Hensel und die jüngeren Talente Dorothea und Charlotte Ackermann, ferner Mad. Brandes, in ihrem Feuer unwiderstehlich, als Medea von Schröder für unübertrefflich gehalten. Hamburg erzog die größten Künstler, so Brockmann (s. d.), Reinicke (s. d.) nebst Frau, den genialen Borchers (s. d.) u. a. In Berlin gab Eckhof in demselben Jahre den Odoardo so vortrefflich, daß Engel, der im mündlichen Verkehr ungenirter war, als in seinen Schriften, verwundert ausrief: „das ist ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern sind mir geschwollen!" Diese Aeußerung eines strengen und berühmten Kritikers beweist mehr als Alles, welche Wunder damals von den Bretern aus geschehen sind und wie groß die Talente der darstellenden Künstler damals gewesen sein müssen. Eckhof war, obgleich ihm Kohlhardt vorangegangen, der eigentliche Umbildner der bisher so gespreizten und hohlen pathetischen Recitation auf der d. B.; er führte sie, wie überhaupt auch die Gesticulation, auf die wahre und einfache Natur zurück und wurde dadurch der erste Begründer jener vortrefflichen Schule, welche von ihm bis auf Iffland herunterreichte, noch in Lemm und Costenoble eifrige Vertreter fand und mit Eßlair und Anschütz, die gewissermaßen denselben Weg verfolgen, gänzlich zu erlöschen droht. Eckhof war der feinste Menschenkenner und Menschendarsteller und von der Action seines Gesichts konnte man sagen, was





Noverre von Garrick sagt: „er hatte für jede Rolle ein eigenes Gesicht!“ Auch das Genie Schröder's entwickelte sich jetzt und stählte sich an Shakspeare's Meisterwerken. Wie ein electrisches Feuer schlug Shakspeare's Genie damals in unsre Schausp., in unsre Dichter, unser Publikum; Hamlet wurde selbst in den kleinern Städten populär und ein Lieblingsstück selbst herumziehender Banden. Schröder hat das Verdienst, ihn auf die Bühne gebracht zu haben; Brockmann gab den Hamlet und Brockmann und Hamlet wurden in Deutschland identisch. Bald folgte der Othello in Hamburg, später der Lear, worin Schröder bereits in seiner ganzen erschütternden Größe sich zeigte; sein erster vollständiger Triumph vorher war der greise Constantin in Leisewitz' „Julius von Tarent.“ Aber schon 1778 schloß die glänzendste Theaterepoche Hamburgs; die beiden Reinicke's waren bereits fort; Brockmann ging nach Wien, Eckhof und Charlotte Ackermann waren gestorben; Dorothea Ackermann hatte sich an einen Privatmann verheirathet, 1780 ging Schröder's ruhmwürdige Verwaltung zu Ende. Einige Jahre vorher war noch Christ (s. d.) für Hamburg gewonnen worden, ein graziöser Schausp., durch die einfachsten Mittel wirksam, den Iffland seinen Lehrer nannte. Daß Döbbelin in Berlin das höhere Drama, die Tragödie, die Productionen jüngerer vaterländischer Talente vorzugsweise und fast zu ausschließlich begünstigte und darüber beinahe zu Grunde gegangen wäre, ist schon oben angedeutet worden, dafür ist ihm in der deutschen Theatergeschichte ein ewiges Andenken verbürgt. Ueberhaupt stehen wir jetzt an dem Anfange einer neuen Epoche der deutschen dram. Literatur, der s. g. Sturm- und Drangperiode.

Es war damals wirklich eine Periode des Sturmes und Dranges, der losgelassenen Genialität und Excentricität. Das Schauspielerpersonal der verschiedenen Bühnen bestand zum größeren Theile aus kenntnißreichen Leuten, aus schwungvollen, abenteuerlichen Studenten, aus Enthusiasten, denen ihre Kunst über Alles ging und die rastlos bemüht waren, sich zu vollenden und unter einander zu wetteifern. Eine Kunstschwärmerei hatte diese s. g. verdorbenen Genies, diese lustigen Vögel und relegirten Studenten ergriffen und führte zu den herrlichsten Erfolgen. Wir haben von ihnen Shakspeare, Göthe, Schiller und Lessing geerbt und wissen kaum noch die Erbschaft zu behaupten, geschweige sie zu vermehren und den Nachkommen vermehrt zu hinterlassen. Selbst das geniale Vagabundenleben, das sie führten, hat auf den Bühnenzustand jener Zeit eher vortheilhaft gewirkt als nachtheilig und hielt ihr Blut und ihre Phantasie lebendig und frisch. Mit diesen Schausp.n konnten auch die dram. Dichter

wohl etwas wagen; dazu war das Publikum viel naiver und weniger krittelig, delikat und rücksichtsvoll als jetzt, und die Prinzipale zumal von wahrem Kunstfeuer beseelt. Daher konnte Schiller hintereinander seine Räuber, seinen Fiesco, seine Kabale und Liebe wagen. Das Theater zu Mannheim (s. d.), welches damals ebenfalls seine Glanzperiode hatte u. wo der vortreffliche Freiherr von Dalberg (s. d.) thätig war, nährte sein dichterisches Feuer und kam ihm halben Wegs entgegen; der tüchtige Schausp. Beil (s. d.) und der treffliche Beck (s. d.), Eckhof's Schüler erster Hand, schwebten ihm bei seinen genialen Schöpfungen mit ihren meisterhaften Darstellungen vor. Von diesem Zeitpunkte an wird die deutsche dram. Literatur und die Bühne überhaupt in ihren einzelnen Daten lichter, weshalb wir unsre geschichtliche Darstellung von jetzt kürzer fassen dürfen, indem wir auf die einzelnen Artikel, worin die verschiedenen Bühnen, Schausp. und dram. Dichter Deutschlands charakterisirt sind, verweisen. Nachdem Lessing, Leisewitz und Gerstenberg freiere Formen für das Drama gefunden hatten, überließ sich eine ganze Partie von Schriftstellern den wildesten Phantastereien, so im Lustspiele Michael Reinhold Lenz (s. d.) und im Trauerspiele Friedrich Maximilian von Klinger (s. d.), deren großes Talent bei alledem nicht bezweifelt werden kann. In diesem extravaganten Genre, aber doch mit unverhältnißmäßig größerem Bühnengeschick dichtete auch Friedrich von Schiller (s. d.) seine Erstlingswerke, mit denen er die Gemüther in Deutschland, die an einem so mächtigen Gefühlssturm, an einen so energischen Ausdruck nicht gewöhnt waren, bis zum Grunde erschütterte. Es war das Aufprallen einer edlen großen Seele, welche sich, freilich auf eine etwas seltsame Weise, gegen alle Niederträchtigkeit in der modernen Welt und gegen Alles auflehnte, was bloßer Schlendrian und bloßes Herkommen war. Diese Weihe erhebt selbst die Mängel und offenbaren Fehler in Schiller's Erstlingswerken zu Tugenden. Dann kann man auch nicht läugnen, daß in den Räubern, in Kabale und Liebe und im Fiesko eine große Fülle ächt theatral. Effecte vorhanden ist, freilich auch viel Sentimentalität, aber eine großartige, und außerdem bei allem anscheinend unnatürlichem Schwulst ein gesunder Kern, von Natur strotzend, und jedenfalls in der Schilderung der Charaktere eine größere Mannigfaltigkeit und Prägnanz, als in den Producten seiner vollendetern Periode. Während das Volk für diese Gebilde schwärmt und immerdar schwärmen wird, machte die Kritik, besonders seit A. W. Schlegel, vergebliche Anstrengungen, sie vor dem Publikum zu verdächtigen. Sie correspondiren aber zu innig mit den Licht- und Schattenseiten der deutschen Nation, als daß sich ihr Eindruck





je verwischen lassen wird. Eine ähnliche Sturm- und Drangperiode, nur, seiner Natur entsprechend, in gemessenerer Weise, durchlebte und manifestirte **Wolfgang Goethe** in seinem Götz von Berlichingen. Auch in Götz spiegelt sich ein Stück von jener wildkräftigen Natur des Karl Moor, die, gegenüber allen Privilegien und gesetzlichen Scheinheiligkeiten und Rechtsverdrehungen, mit eigener Faust und Geisteskraft Recht und Gerechtigkeit sich verschaffen will. Goethe's Götz von Berlichingen ist ein vortreffliches Charaktergemälde, bei allem Feuer besonnen gearbeitet, bei aller Buntheit einfach groß, ein Werk des Genies. Leider knüpfte sich an Goethe's Götz jener lange Zug von Ritterstücken, welche mit Peischenknall und Donnerwetter, mit Halloh und Mordio, mit Geisterspuk und Pfaffentrug und mit dem Gesammtapparat der heiligen Vehme lange Zeit hindurch die Bühnen und in Ritterromanen die Literatur verwüsteten, wie durch Schiller's Räuber ein ganzer Wust von Räuberdramen und Räuberromanen hervorgerufen wurde, worin man die Moral auf den Kopf stellte. Die besten Dramen im Geschmack des Götz sind noch Otto von Wittelsbach, von **Babo** (s. d.), und Agnes Bernauerin und Casper der Thoringer, von J. A. Grafen **von Törring**. Die proteische Natur Goethe's und der ewig ringende und sittlich sich abklärende Schiller konnten sich mit diesen stürmischen Manifestationen ihrer Dichterkraft nicht zufriedenstellen; ja Goethe, vielleicht noch mehr als Schiller berufen, durch dram. Productionen der Bühne eine dauerhafte Basis zu werden, vermannigfaltigte und zersplitterte sich fast in zu vielen Richtungen. Man mag diese Vielseitigkeit seines Genies bewundern, aber man wird beklagen müssen, daß er der Bühne an sich nur halbe Aufmerksamkeit schenkte; selbst in den Dramen, die wir von ihm besitzen, war ihm das Theater nur Nebensache, er wollte darin irgend ein ästhetisches Prinzip verfechten, oder eine Lebensansicht durchführen, welche der Bühne fremd sind. In ihm offenbarte sich bereits jene experimentirende und tendirende Literatur, welche jetzt an der Tagesordnung ist, ohne nur entfernt mit der Productivität Goethe's verbunden zu sein. Schon in früher Zeit schrieb er seinen Clavigo und seine Stella, im Ganzen nur mittelmäßige Stücke, jenes indeß von guter Charakteristik, dieses voll krankhafter Empfindsamkeit. Goethe hätte zu dergleichen anecdotenähnlichen Schnellarbeiten seinen Genius nicht hergeben sollen; hypersentimentale Nachahmer, zu schwächlich, um Göthe's große Eigenschaften nur entfernt sich aneignen zu können, beriefen sich nun auf Stella und Clavigo. Alle die angenehmen, sprachlich vollendeten kleinen Operetten, alle jene Lustspiele und Lustspielchen im franz. Geschmacke und im Geschmacke der opera buffa, alle

jene Fastnachts- und Satyrspiele, mit Anklängen an Hans Sachs oder an die Griechen, so überreich an Gedanken und poet. Schönheiten sie auch trotz ihres kleinen Rahmens sein mögen, können hier nicht namentlich aufgeführt werden; man erstaunt über den vielseitigen Geist, dem Alles mundrecht war, aber man bedauert, daß er so im Kleinen verschwendet wurde. Dennoch ließen sie ihm Zeit genug übrig, einige große dram. Arbeiten zu vollenden, auf welche die deutsche Literatur mit Recht stolz ist. Hierzu gehören Egmont, von allen Stücken Goethe's das am scenischsten und theatralischsten eingerichtete, und Iphigenia und Tasso, in welchen letzteren beiden der Adel des Goethe'sches Geistes wie die Zartheit seiner Sprache sich auf der höchsten Stufe befindet. Diese Stücke sind diejenigen, in welchen ein Declamator am vollständigsten zeigen kann, was er vermag; hier ist die Sprache Musik geworden. Endlich ist hier Goethe's Faust, das deutsche Nationalgedicht, der Spiegel, worin die Ausländer unsre weltenausgreifende Natur am klarsten erkannt haben, um so weniger zu übergehen, als er, durch ein kühnes Wagniß, vielleicht das letzte, dem sich die Bühnen im recitirenden Genre des Dramas unterzogen haben, auch Eigenthum der Bühne geworden ist. Was Goethe als Dramatiker der d. B. hätte werden können, wenn seine Bestrebungen nicht über die Bühne hinausgelangt hätten, ist wohl am besten aus dem Faust zu erkennen. Später, als sich Goethe's Natur immer vornehmer abglättete, schrieb er noch: die natürliche Tochter, ein Werk, das, wie ein Kritiker sagt, marmorglatt, aber auch marmorkalt ist. Inniger schloß sich Schiller den Interessen der d. B. an. Die gewaltige Kraft seines Gemüthes sprudelt noch in seinem Don Carlos; vielleicht noch mehr das Product eines glühenden Herzens, als einer dichterischen Gestaltungskraft, aber reich an ächt dram. und theatral. Momenten, ein Ringen nach Abklärung bekundend, bei alledem in der Charakteristik überschwänglich, eindringlich durch Gluth der Sprache, merkwürdig durch Kühnheit der Composition, die nur zu spielend und intriguant und in Allem auf die Spitze gestellt ist. Die vollständigste Abklärung erlebte oder errang Schiller in seinem großartigen Wallenstein; jedes neue Drama gestaltete sich als neue Phase, als ein neues Experiment, selbst theatral. wirksamer als die frühern, sogar die Braut von Messina nicht ausgenommen, trotz der langen Chorverse, welche die Handlung aufhalten. Als Composition am höchsten steht Maria Stuart, an Gedankentiefe und Macht der Gestaltungen Wallenstein, an Einfachheit der Behandlung und Natürlichkeit der Charakteristik Wilhelm Tell. Mit diesem Drama würde für Schiller eine neue Epoche begonnen haben, die der nationellen Charakteristik,





wie sie sich auch in dem vortrefflichen Torso des Demetrius zeigt; leider entraffte den Dichter ein zu frühzeitiger Tod. Neuere Kritiker haben Schiller poet. Genie absprechen wollen, mit Unrecht! Ein Charakter wie Wallenstein, oder eine Composition wie Willhelm Tell, worin ein ganzes Stück Geschichte, ja eine weite Localität mit Seen, Gletschern und Alpengipfeln verarbeitet ist, läßt sich ohne Genie nicht schaffen. Seine Nachahmer verdarben den Geschmack an ihm, weil sie ihm seinen theatral. Pomp, seine Verse wohl ablernten, aber nicht die Größe und den Freimuth seiner Gesinnung, die Gluth seines Herzens, die Fülle und Macht seiner sentenzenreichen Sprache, die Würde und den Adel seiner Charakteristik. Schiller ist nicht die reine, ungemischte dram. Natur wie Shakspeare, der Boden auf dem er fußt, nicht real genug, um von ihm zu lernen, wie man von der Natur lernt; er verführt unwillkührlich zu einem hohlen phrasenhaften Sentenzenkram, der ohne Schiller's Adel und Kern unerträglich wird. Leider schwelgt das große Publikum mehr in Schiller's Schwächen, als in seinen Tugenden.

Nach Schiller und Goethe fiel das d. Dr. sogleich in Unbedeutendheit zurück. Mehr als je begannen nun die dram. Dichter höheren Styls von der Lebenswirklichkeit sich loszulösen, jede gedrungene Charakteristik zu fliehen und geheime metaphysische Hirngespinnste oder mystischen Unsinn einzuweben, diesen Weg verfolgte sogar manches tüchtige Talent, wie Zacharias Werner (s. d.) u. a. Dagegen stach eine andre nur allzu derbe Richtung ab, die sich in Ritterstücken oder in Familiengemälden — zu den Vertretern der letztern gehörte besonders Iffland (s. d.) — abmüdete. Die Sentimentalität, jene ekelhafte Nationalleidenschaft, woran alle Mannbarkeit des deutschen Volkes, und namentlich die Kunst zu Grunde geht, ein Gift, welches bei uns Alles, selbst scheinbar großartige Bestrebungen durchdringt, wurde besonders von Kotzebue (s. d.) in Rührdramen gehegt und gepflegt. Gegen diese Sentimentalität, die immer noch fortwuchert und jetzt in der Lyrik, in der Malerei und der Musik auf das betrübendste vorherrscht, kann die Kritik nicht genug predigen. Kotzebue speculirte auf den schlechten oder dem Schlechten leicht zuzuwendenden Geschmack des Publikums und er hat dem Gedeihen der dram. Poesie wie der Schauspielkunst in nicht zu berechnendem Maaße geschadet. Dazu waren die Ritter- und Räuberdramen, s. g. romantische Schauspiele, furchtbar im Gange. An dieser Buntheit ist leicht zu erkennen, daß die Bühne in Deutschland nichts Nationelles ist. Dazu gab es noch eine gelehrte dram. Poesie; Gotter versuchte sogar wieder den Alexandriner im Trauer=

spiele einzuführen und die beiden Grafen Stollberg schrieben Trauerspiele im griech. Geschmack, selbst A. W. Schlegel („Jon"), wobei man sich nur wundern kann, daß ein Kritiker von so scharfem Urtheil auf einen so absurden antinationellen Abweg zu gerathen im Stande ist. Unterdeß versorgten, wie jetzt, Schnellschreiber die Bühne mit Proviant, nur um das Publikum abspeisen zu können. Auf den poet. und moral. Gehalt der Stücke wurde wenig mehr gesehen; Herz und Kopf gingen leer aus, aber die Zunge wurde mit scharfem Gewürz geprickelt und das Zwerchfell durch derbe Anspielungen und Zweideutigkeiten in Bewegung gesetzt; beides geschah, wie gesagt, besonders durch Kotzebue, ersteres in seinen Rührstücken, wie in „Menschenhaß und Reue", „das Kind der Liebe" u. s. w., letzteres in seinen Lustspielen. Mit dem Lustspiele war es im Ganzen noch übler bestellt, als mit dem ernsten Drama. Die nationelle Erfindung, welche Lessing in seiner Minna von Barnhelm gemacht hatte, wurde von Keinem benutzt, oder nur unglücklich. Man opferte sein Talent dem täglichen Bedürfnisse und dem schlechten Geschmacke des Theaterpublikums, das in Deutschland wenig Sinn für wahre Situationsmalerei und feine Charakteristik hat, das im Allgemeinen für das derbe Impasto des gemeinen Spaßes sich mehr interessirt, als für ächt kom. Witz und wirklichen Humor, und das im besten Falle durch carikirte Zeichnung, sentimentale Weinerlichkeit und stark aufgetragene Schilderung der Leiden, welche innerhalb der vier Wände der Häuslichkeit bleiben, sich bestechen läßt. Daher haben wir unter den eigentlichen Unterhaltungsstücken die schroffen Gegensätze zwischen dem Bajazzospaß und der bürgerlichen Misere, die aus ihrem Thränenzustande nicht herauskommt. Das deutsche Lustspiel hat nie etwas gehabt, was im höhern Sinne so national gewesen wäre, wie die Masken bei den Italienern, die Intriguen=, Mantel= und Degenstücke bei den Spaniern, die Vaudevilles bei den Franzosen und die eigentlichen Characterstücke bei den Engländern; wir haben im Lustspiele Keinen gehabt, der es an poet. Inhalt, ächter Komik, geistreichem Witz und Lebenswahrheit mit Aristophanes, Goldoni, Molière oder Sheridan nur entfernt aufnehmen könnte. Und doch fehlte es nicht an bedeutenden Talenten. Aber die Volkskomik war durch Uebertragung der franz. Comödie auf den Grund und Boden des deutschen Theaters gestört und unterbrochen und die derbe deutsche Faust wußte mit dem eleganten ausländischen Luxusartikel nicht sauber und geschickt genug umzugehen. Hierzu kommen die ängstlichen Censurrücksichten in Deutschland, welche um so mehr das Gedeihen eines deutschen Lustspiels hindern, da gerade das Lustspiel auf den Horizont der Ge=





genwart gestellt ist und um zu gedeihen, einen weiten Spielraum für Satyre und Persiflage haben muß. Unter den Lustspieldichtern der Periode, mit der wir es hier zu thun haben und von denen noch C. F. Bretzner (s. d.), J. F. Jünger (s. d.) und Beck zu nennen sind, behauptete Kotzebue an Talent, Witz und Productionskraft den obersten Rang; sein Dialog verdient ausgezeichnetes Lob; es findet sich bei ihm eine reiche Ader ächter Komik, oft viel Laune und glückliche Satyre auf vornehme Vorurtheile und pedantische Kleinstädtereien; aber Alles ist von der Oberfläche geschöpft, hausbacken, ohne eigentlichen Humor, die Charakteristik flach, aus dem Gröbsten, oft liederlich; man sieht, daß es diesem Mann mit der Kunst und dem Leben nirgends recht Ernst war. Dazu zersplitterte er sein großes Talent auf eine unverantwortliche Weise in kleinen Füllstücken und anecdotenähnlichen Compositionen vom leichtfertigsten Gepräge, woher zu erklären ist, daß sich keins seiner Stücke mit Wurzel und Krone im Gemüthe des Volks festgesetzt hat; aber den Geschmack seiner Zeit verdarb er und die Folgen dieses verdorbenen Geschmacks empfinden wir noch. „Kotzebue's Dichtungen," sagt der edle J. H. von Wessenberg, „hauchen mehrentheils von der Eulalia, der einnehmendsten Gefühlszauberin in „Menschenhaß und Reue", bis zum schmuzigen „Rehbock" herab ein sublimirtes, feines Gift, das in die tiefsten, verborgensten Winkel des Herzens dringt und die edelsten Keime der Sittlichkeit verdirbt" u. s. w. Der poet. Ernst flüchtete sich nun von der so gemißhandelten Bühne und versenkte sich in die Gemüther Einiger, welche dem Theater ihre Kräfte absichtlich entzogen. Zu diesen gehörte besonders Ludwig Tieck (s. d.), welcher vortreffliche phantastische Stücke in höherem Style dichtete, worin zwar nationelle und populäre Elemente, aber in einer Weise verarbeitet waren, daß sie nur von Wenigen genossen und herausgekostet werden konnten. Zart offenbart sich in ihnen das Wesen des alten Mährchens und der Volkssage, die freilich gegen eine dram. Behandlung sich etwas spröde verhalten; es fehlt ihnen nicht an lyrischem Zauber und Witz, und an Ironie, welche erst durch Tieck ein poet. Grundelement ward, sind sie fast überschwänglich reich ausgestattet. In mehreren seiner dram. Arbeiten, wie im gestiefelten Kater, focht er literarische Streitigkeiten durch, was der Bühne von vornherein entsagen hieß. In der Kritik wurde Tieck, neben A. W. Schlegel und dessen Bruder Friedrich Schlegel, maßgebend und tief eingreifend. Shakspeare und Calderon wurden durch sie dem geistigen Verständniß näher gebracht, und besonders wirkte Schlegel durch seine vortreffliche Uebersetzung des Shakspeare, welche von Tieck und seinen Freunden vielleicht wortgetreuer aber in

derberer Manier gegenwärtig vollendet wurde, wie durch ein Original- und Nationalwerk. Seitdem ist es möglich geworden, daß wir den Shakspeare auf unsern Bühnen selbst unverkürzter und vollständiger sehen, als die Briten in der Heimath des großen Dichters. Tieck, die beiden Schlegel, Novalis u. a. bilden die sogenannte romantische Schule (s. d.). Als Dramatiker reihten sich ihnen Fouqué (s. d.) und Heinrich von Kleist (s. d.) an, und als Fouqué's Freund auch K. W. Contessa (s. d.) in seiner Eigenschaft als Lustspieldichter. Fouqué konnte mit seinen sprœen nordländischen Reckendramen, die in poet. Hinsicht nicht unverdienstlich sind, auf die Bühne keinen Einfluß gewinnen, dagegen dichtete H. von Kleist sein wunderliebliches Käthchen von Heilbronn, welches, in der Bearbeitung von Holbein, fast das einzige Drama ist, das seit Schiller und Goethe auf die Dauer populär wurde. Auch sein trefflicher „Prinz von Homburg", ächt dichterischen Gepräges, wurde in Berlin und namentlich in Breslau, mit Beifall gesehen. Neben ihnen dichtete Th. Körner, als gefälliger Nachahmer Schiller's seine Tragödien, zersplitterte aber auch sein Talent in kleinen Lustspielen und Verkleidungsscenen, so daß wir seinen Tod wohl ruhmreich nennen können, aber hinsichtlich der Buhne, auf welcher er den Weg aller Schnellschreiber zu gehen anfing, schwerlich bedauern dürfen.

Im Ganzen wurde der Riß zwischen der Bühne, wie sie bestand, obgleich sie über vortreffliche Talente gebot, u. der dram. Poesie höherer Gattung immer bedeutender. Was die Bühne und die darstellenden Künstler betrifft, so müssen wir hier auf die einzelnen Artikel: Berlin, Breslau, Braunschweig, Gotha, Hamburg, Mannheim, München, Weimar, Wien u. s. w., wie auf die in diesem Werke mitgetheilten Biographien verweisen. Unter Goethe's und Schiller's Einflüssen konnte es nicht fehlen, daß die d. B. sich auf ihrer hohen Stufe erhielt, ja nach manchen Seiten, z. B. der Recitation hin, sich sogar vervollkommnete und einen gewissermaßen classischen Höhepunkt erreichte. Man näherte sich in den Darstellungen dem Idealen immer mehr und löste sich von der bloßen Nachahmung des Lebens und der Natur ab; leider nur, daß die Bühne sich auf dieser idealen Höhe nicht erhielt, noch erhalten konnte, als jener beider Heroen Einflüsse ein Ende nahmen, und daß inzwischen auch die Kunst der wahren und ächten Menschendarstellung abnahm, so daß allmählig ein Zustand herbeigeführt wurde, innerhalb dessen Jeder seine Rolle abspielte, ohne sich auf ächte Charakteristik einzulassen, ohne andrerseits eine ideale Kunsthöhe anzustreben, oder auch nur des Ensembles eingedenk zu sein. Man entwöhnte sich späterhin, sich als Glied eines Ganzen zu betrachten, wollte selbststän-





dig agiren, ohne dazu genug selbstständige Kraft zu besitzen und überließ sich einer Regellosigkeit, welche mit der Regellosigkeit der dram., wie der Literatur überhaupt correspondirte. Weimar wurde zu der Zeit namentlich eine Musteranstalt für das Schauspiel; Goethe leitete die Bühne im specielleren Sinne, Schiller influirte vielleicht noch durchgreifender. Adel und Würde in Gesticulation und Vortrag und ein inniges Verständniß des Dichtwerkes in seinen feinsten Nuancen zeichnete die Mitglieder der weimarschen Bühne aus. Goethe und Schiller, unzweifelhaft unsre größten Dichter, waren auch, wenn wir etwa Lessing ausnehmen, unsre größten Kritiker; wenigstens war noch kein Kritiker klarer über das Endziel seines Strebens, als dieses glänzende Doppelgestirn, keiner praktischer, vermittelnder, Intentionen ins Werk zu setzen geeigneter als Goethe und Schiller. Wenn sie auch zuweilen polemisch auftraten, so waren sie doch nirgends negativ, vernichtend, am Gedeihen des Werkes verzweifelnd, wie viele berühmte Kritiker, vielleicht selbst Tieck, nach ihnen, während andere Bühnenvorstände sich auf das rein Technische u. Handwerksmäßige, auf das bloße Insceneseßen beschränkten. Außer Oeser, Durand, Mad. Jagemann u. a., welche aus dieser Schule hervorgingen, ist besonders das Ehepaar Wolff zu nennen, das später für die berliner Bühne gewonnen wurde, beide Gatten in rein künstlerischer Hinsicht vielleicht von Keinem in Deutschland erreicht, weder später noch früher. Die berliner Bühne blühte überhaupt unter Iffland's einsichtsvoller und strenger Leitung; sie wurde 1786 in ein Nationaltheater und nachdem Engel's Direction (1787—89) abgelaufen war, in ein königl. Theater verwandelt. Ueberhaupt ist es diese Periode, in welcher die Theater in den Hauptstädten stehend, ständisch, großherzogl., königl. und kaiserl. werden, woraus den Schausp.n große und glanzvolle Vortheile erwachsen sind, ohne daß man sagen könnte, die darstellende Kunst als Kunst habe dabei gewonnen; vielmehr haben seit jener Zeit nachweislich sowohl die großen Schausp. wie die großen Dichter und Componisten stufenweise abgenommen. Iffland hielt, selbst durch despotische Strenge, die Kräfte der berliner Bühne tüchtig zusammen und diese auf dem hohen Standpunkte, auf welchem er sie vorfand. Seine Direction rührt vom J. 1796 her. Unter ihm blühten Fleck (s. d.), einer der gewaltigsten Schausp., welche Deutschland bisher gehabt, besonders im höhern Drama, Mattausch (s. d.), Beschort (s. d.), als Komiker Unzelmann (s. d.), unter den Damen die herrliche Bethmann (s. d.). Iffland errichtete eine Schule für angehende Talente, wobei Fleck und Mad. Bethmann-Unzelmaun seine Gehilfen waren. Aus dieser Schule ging vor Allem Lemm hervor, weiterhin Re-

benstein u. a. Aber schon Iffland klagt über Trägheit der Mitglieder und Unvollkommenheit der Darstellungen im Allgemeinen. Er erließ deshalb öfters Circulare, die sich aber nicht auf bloße Rüge beschränkten, sondern auch an feinen Vorschriften und Andeutungen reich waren. Ein Circular vom J. 1807, im Manuscript existirend, welches der Verf. dieses Aufsatzes zur Ansicht erhalten, ist in dieser Hinsicht besonders merkwürdig. Iffland scheint darin bereits eine Zeit des Verfalls zu wittern und zu beklagen; er sagt selbst darin, daß man geglaubt habe, man werde die Schausp., indem man ihnen eine feste glänzendere Stellung gewährte, zur Dankbarkeit, zur Thätigkeit spornen und auf ihren Ehrgeiz wirken, aber man habe sich getäuscht; und es sei nun nicht mehr Zeit, den Verfall des Theaters zu beschönigen, man müsse dies Uebel bei seinem wahren Namen nennen. Von Darstellung eines Charakters, des Menschen in einer Rolle, sei gar nicht mehr die Rede, nur wenige erkennten ihre Pflicht, man sei träg und eigenliebig, gehe auf kein Zusammenspiel ein, habe keine Achtung vor dem Publikum, bei den Leseproben verhalte man sich theilnahmlos, zerstreut, gleichgültig, die erste Vorstellung selbst sei nur ein Mittelding zwischen der letzten Probe und den matten Versuchen zur Vorstellung, die zweite Vorstellung — wenn nicht das Publikum selbst, vom Werthe der Dichtung ergriffen, das Stück in die Höhe reißt — enthalte kaum noch Versuche, etwas zu erreichen, und die dritte erlösche an innerer Mattigkeit und Leblosigkeit. Die Zeit der Nachsicht sei aber nun vorüber, man müsse mit Strenge einschreiten, diejenigen, welche sich vernachlässigten, in ein geringeres Rollenfach zurückversetzen oder im schlimmsten Falle verabschieden. Dies Circular ist am 9. März 1807 ausgestellt und in versiegelten Exemplaren allen ausübenden Mitgliedern des königl. Nationaltheaters zur Aufbewahrung zugestellt worden. So klagte schon Iffland, aber in so entschiedener Weise half er auch dem heimlich grassirenden Uebel ab. Iffland, als darstellender Künstler selbst die Zierde der berliner Bühne, verwaltete das Theater musterhaft und zog, poetisch empfänglich wie er war, junge dram. Talente zur Bühne heran, wie besonders Z. Werner, dessen Weihe der Kraft zur Aufführung zu bringen, gewiß ein Wagniß war, welchem sich nur ein Iffland unterziehen konnte. Endlich gewann er noch, außer den beiden Wolff's, den genialen Ludwig Devrient (s. d.) für die berliner Bühne, durch welches Engagement allein seine Verwaltung unvergeßlich sein wird. Seit 1809 feierte die breslauer Bühne ihre Blüthenzeit; von da ab glänzten in Breslau Devrient (seit 1814 in Berlin), Anschütz nebst Frau, Schmelka, Stawinsky, später die Frau v. Rogée, verehl. Holtei; Seydelmann, Döring u. a. Regie=

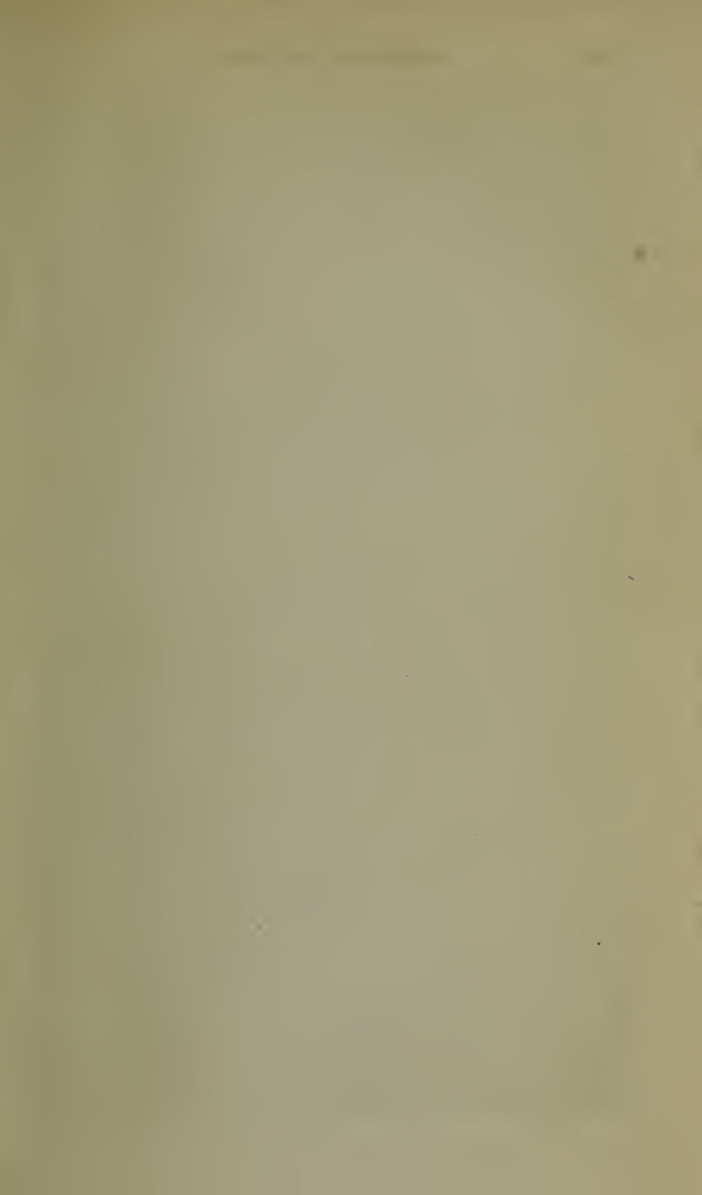


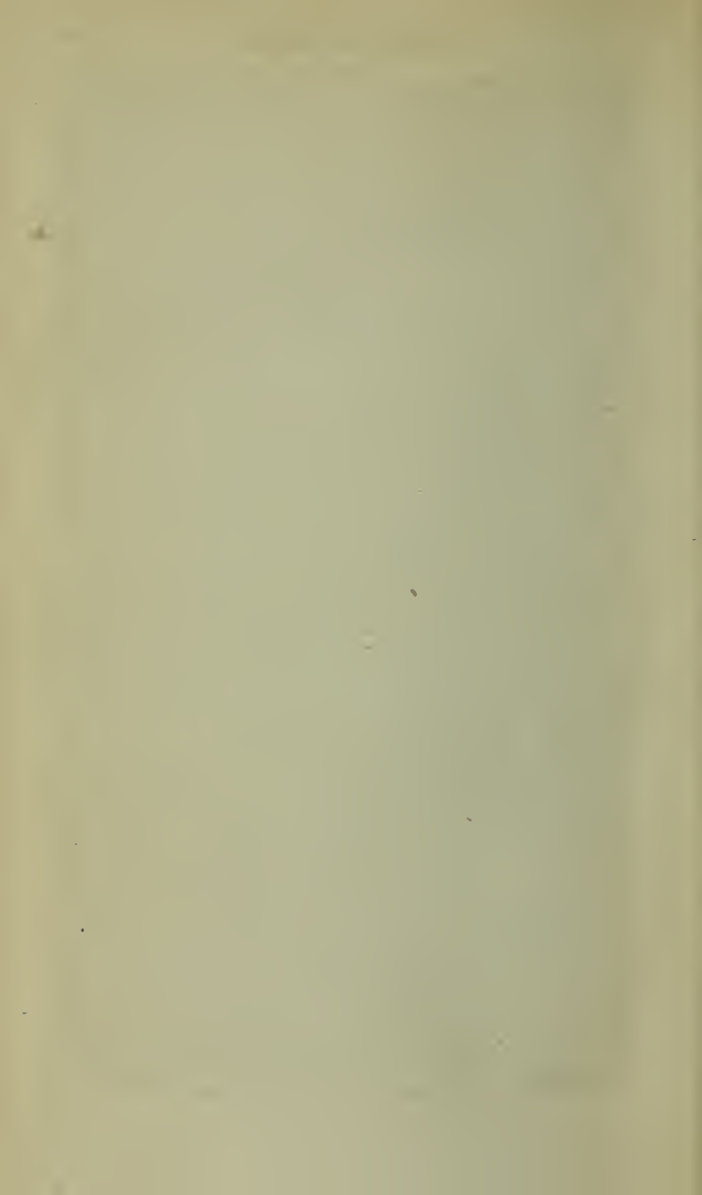


rungsrath Streit und Prof. Rhode (s. d.) zeichneten sich hier als Dramaturgen aus, wie in Wien, welches seit 1777 ein kaiserl. Nationattheater hatte, Schreyvogel (C. A. West, s. Schreyvogel), der besonders das Verdienst hat, Calderon auf die Bühne gebracht zu haben, in Braunschweig Klingemann (s. d.).

An großen dramatischen Productionen wurde die Zeit immer ärmer. Müllner (s. d.), in Lustspielen leichterer Art nicht unglücklich, verarbeitete in seinen Trauerspielen criminalistische Fälle, Schuldsachen des Schicksals, indem er Werner's vierundzwanzigsten Februar zum Muster nahm; Alles, die Poesie selbst, ist bei ihm nur Tünche und schöner Schein; doch ist seine „Schuld" wohl combinirt und noch heute auf der Bühne wirksam. Als Kritiker bezeichnet Müllner jene Scheidelinie in der Handhabung der deutschen Kritik, wo verstecktes Selbstlob, Bosheit, Grobheit, wie überhaupt die niedrigsten Motive des Ehrgeizes, der nichts neben sich anerkennen will, vorwalten. Die Demoralisation der Kritik begann mit Müllner und an der sittlichen Haltung der Schaubühne rüttelten seine Schicksalstragödien auch. Ein ursprünglicheres dram. Talent entwickelte Grillparzer, der leider nur zu oft, wie in seiner Ahnfrau und seiner Trilogie „das goldne Vließ" auf Abwege gerieth, aber auf Abwege, die zu beschreiten ein nicht gewöhnliches Talent erfordert wird. Dagegen gehören seine „Sappho," für welche selbst Byron schwärmte, sein „Ottocar" und sein letztes Drama „der Traum ein Leben" zu den großartigsten Schöpfungen, welche die deutsche dram. Poesie überhaupt aufzuweisen hat. In Houwald's Dramen waltet auch ein wenig das mißverstandene Schicksalsprincip der Griechen, kleinlich und peinlich, dabei viel Sentimentalität bei hübscher Glätte des Verses und der Composition. Der Däne Oehlenschläger (s. d.) erfreute die d. B. mit seinem „Correggio" und wurde dadurch der eigentliche Schöpfer der Künstlerdramen; Michael Beer (s. d.), ein wacker strebendes Talent, dessen „Paria" als kurzes Füll- und Bühnenstück beliebt und oft dargestellt wurde, raffte ein zu frühzeitiger Tod hin; F. v. Uechtritz erweckte durch sein Trauerspiel „Alexander und Darius" große Hoffnungen, denen jedoch seine fernere Wirksamkeit nicht entsprach; und v. Auffenberg (s. d.), ein productives Talent, feierte in Carlsruhe viele Triumphe, die indeß weder eine Rückwirkung auf Norddeutschland, noch überhaupt eine Nachwirkung geäußert haben. Dauernder hat sich Raupach (s. d.) der Bühne, besonders der norddeutschen, bemächtigt. Das außerordentliche Talent Raupach's, sowohl für die Tragödie, wie für die Comödie, kann nicht in Zweifel gezogen werden; aber der Werth seiner dram. Arbeiten ist äußerst ungleich. In technischer Hinsicht sind sie fast alle trefflich construirt, aber das

scenische Gerüst, das Material, der declamatorische Glanz überwiegen bei ihm leider nur zu oft den Inhalt. Nachdem er mit Isidor und Olga und mit einigen Lustspielen die schönsten Hoffnungen erweckt, verführte ihn die Zugänglichkeit der gegen Andere so verschlossenen Bühne, für das bloße Tagesbedürfniß zu schreiben; er fabricirte, statt zu produciren und wurde bloßer Bühnenlieferant in so entschiedener Weise, daß er sich nicht selten zum gewöhnlichsten Spaßmacher herabwürdigte. Dennoch fehlt es kaum einem seiner Stücke an einzelnen gelungenen Zügen und interessanten Situationen, und bei der ungeheuren Menge von Fabrikaten, welche er der Bühne liefert, ist es wahrhaft erstaunlich, daß er mitunter ganz gelungene Charakterstücke und große historische Tragödien, die wenigstens doch ihrer Ausdehnung und Masse nach groß zu nennen sind, componirt hat. Indeß ist es die historische Tragödie nicht, zu welcher Raupach oder welche zu ihm paßt, sondern eben das bloße Charaktergemälde ohne weite historische Perspectiven und das possenhafte Lust- und Intriguenspiel. Die Angriffe, welche Raupach seit langer Zeit erduldet, hat er durch die Art, wie er sein eminentes Talent verschwendet, redlich verdient; man erkennt in ihm im geringsten jenes hohe, edle, würdige Streben nicht, welches Andre vor ihm, besonders Schiller, charakterisirt, sein Talent begnügt sich, an dem niedern Boden hinzuwuchern, statt sich in die Luft hochgipfelig zu erheben, und daß man in seinen Dramen eine organische Fortentwickelung seines Geistes, wie bei Shakspeare, nachweisen könnte, daran ist gar nicht zu denken. Auch Shakspeare dichtete neben seinem Hamlet und Lear die übermüthigsten Lustspiele, aber auch in diesen ist er der phantasiereiche Dichter, der aller Dinge kundige Hellseher und Prophet, der das Wesen der Natur, das Schicksal und die Tiefen der menschlichen Seele verkündet und erforscht; Raupach schrieb langgedehnte, geschichtliche Documente versificirende Hohenstaufentragödien und daneben die trivialsten Possen mit anecdotenähnlicher Grundlage, wo bloßer Spaß und Wortspiel die Stelle des Witzes und des Humors vertreten müssen. — In ernsterem Sinne und edlen würdigen Strebens voll vertrat und pflegte Immermann (s. d.) die von so vielen Seiten gemißhandelte dram. Poesie; er lernte von Shakspeare, der ewigen Grundlage des Dramas, wie es sich bei den Germanen zu entwickeln hat; aber er lernte zu viel, so daß er zu einem selbstständigen Meister im Drama eigentlich nicht gediehen ist. Es sind zu viel Posten der shakspear'schen Art und Weise bei ihm stehen geblieben, und zwar gerade das Schroffe und Kalte, nicht das glühende Lebensprincip, welches Shakspeare's Dichtungen durchdringt. Bei alledem erwecken





die dram. Gebilde Immermann's Achtung vor seinem großen poet. Talente und Liebe zu dem Adel seines Geistes. Um auf das Publikum von der Bühne herab zu wirken, fehlt ihm vielleicht die rechte Wärme, welche die Herzen electrisirt. Weder sein „Friedrich II.", noch seine „Opfer des Schweigens" (Ghismonda), haben auf der Bühne den rechten Anklang gefunden. Sein treffliches, uneigennütziges Streben bekundete er vorzüglich in der Leitung der Bühne in Düsseldorf (s. Düsseldorf). Zu den Trauerspieldichtern, welche dagegen auf der Bühne Glück machten, gehört besonders E. v. Schenk (s. d.) dessen Tragödie „Belisar" noch immer gern gesehen und besonders als Gastspielstück benutzt wird, da die Hauptrolle ein Prüfstein für große Darsteller ist. Unter den jüngsten Dramendichtern machte Halm (Münch-Bellinghausen) mit seiner „Griseldis" das meiste Glück; es ist darin viel Scheinempfindung und viel Scheinpoesie, aber auch viel Eleganz und Bühnengeschicklichkeit. Der Sprung zu dieser halm'schen Sentimentalität von den derben und abenteuerlichen Stücken der Mad. Birchpfeiffer (s. d.) beweist nur für die alte Erfahrung, daß sich die Extreme immer zu berühren lieben. — Besonders beliebt waren in der letzten Zeit die s. g. Conversationsstücke, die dem weichen, socialen und conversationellen Geiste unsrer Zeit besonders zusagen und um so leichter Eingang fanden, je trefflicher sie auf den Bühnen besetzt werden konnten. Einmal haben wir unter unsern Schausp.n eine gewisse Mittelgattung von Talenten, welche nur für die Darstellung des gewöhnlichen Lebens sich eignet, und sodann gaben diese Dramen durch die ihnen eigene Organisation Gelegenheit, die besser für ernste und die besser für launige Darstellungen sich eignenden Schausp. in einer und derselben Dichtung zu vereinigen. Hierunter waren und sind die Dramen der Prinzessin Amalie von Sachsen (s. d.), welche jetzt von der bekannten Anna Jameson in das Engl. übersetzt werden, besonders an der Tagesordnung. Die erlauchte Verf. zeigt sich darin als einen veredelten, in eine höhere Sphäre der Gesellschaft und des Geschmacks erhobenen Iffland. Ihr folgte der pseudonyme Weishaupt (der verstorbene Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz) mit seinem Drama „die Isolirten", weiterhin der pseudonyme Leutner (Raupach) und Ed. Devrient (s. d.), jener mit seinen Dramen „die Geschwister" und „die Geheimnisse", von denen das erstere großes Glück machte, dieser mit dem Drama „die Verirrungen." Etwas wesentlich Neues oder tiefer in die Organisation der d. B. Eingreifendes ist mit diesen Conversationsstücken nicht gewonnen; als sinnreiche Compositionen mögen einzelne achtenswerth sein, einen tieferen poet. Gehalt wird man ihnen nicht zugestehen können. Schon

früher hatte Robert in seinem Trauerspiele „die Macht der Verhältnisse" und Holtei (s. d.) in seinem Drama „das Trauerspiel in Berlin" versucht, rein bürgerliche Elemente poet. und trag. zu verarbeiten; aber diese moderne Misère poet. zu gestalten, konnte nur einem Schiller in „Kabale und Liebe" gelingen; mit bloßer gesellschaftlicher Bildung, wie sie, mit einzelnen poet. Bruchstücken versetzt, jetzt gäng und gäbe ist, will sich kein dichterisches Werk hervorbringen lassen. Es ist aber erwiesen, daß die meisten unsrer jetzigen Bühnenvorstände sich wenig um den poet. Gehalt eines Stückes bekümmern, sondern nur seinen bühnengerechten Zuschnitt im Auge haben; diesen ist allerdings Shakspeare ein geringeres Bühnentalent als Halm und Raupach, obgleich für Shakspeare die Erfahrung von Jahrhunderten, gefüllte Häuser, wenn er eben nur trefflich dargestellt wurde, und die Sympathieen der größten Kenner und Schausp. sprechen, während Raupach und Halm nur die Erfahrung weniger Jahre und den bloßen Modegeschmack für sich haben. Bei diesem spröden Verhalten der Bühne gegen wirkliche Dichtungen, ist es nicht zu verwundern, daß wir eine lange Reihe von dram. Dichtern haben, welche von vornherein auf die Bühne verzichteten und sich in der That oft so eigensinnigen Launen hingaben, daß selbst eine zugänglichere Bühne wie die unsrige es schwer über sich gewinnen würde, ihre Productionen zur Darstellung zu bringen. Zu ihnen gehört besonders der excentrische Grabbe (s. d.). Uhland mit seinen herrlichen, ächt d. Dr.n, die neuerdings von Wienbarg in seinem Schriftchen „die Dramatiker der Jetztzeit" so trefflich gewürdigt sind, verdiente, wenn Einer, auf der Bühne dem Publikum vorgeführt zu werden. Bei einem Nationaldichter wie Uhland müßte wenigstens der Versuch dazu zur Nationalsache gemacht werden, wie es in Frankreich der Fall sein würde. Auch H. J. Collin (s. d.), aus einer frühern Periode, hat mit der Bühne kein dauerndes engeres Verhältniß anknüpfen können. Des Grafen Platen Dramen, der auch einige witzige und boshafte satyrische Lustspiele mit Parabasen und anderem griech. Apparat geschrieben hat, liegen ganz außer der Sphäre bühnlicher Wirkung. Zu den poet. begabtesten Dramatikern der Neuzeit gehörten oder gehören noch G. Büchner (s. d.), S. Wiese („drei Dramen", Leipz. 1836), J. C. Hauch (s. d.), J. Mosen (s. d.), L. Bauer, Waiblinger, E. Willkomm (s. d.). Letzterer, im Verein mit A. Fischer, suchte ein Asyl für dram. Dichter, denen sich die Bühne verschloß, in seinen „Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater" (Bd. 1 u. 2, Leipzig 1837—38) zu begründen. Mitgetheilt wurden darin: „Selim, der eitle Sultan", Lustsp. von Wallmont; „Mann oder





Weib", Lustsp. von F. von Elsholtz; „Lehr-, Wehr- und Nährstand", Lustsp. von C. Lebrun; das romantische Zaubermährchen „Fortunat" von Bauernfeld und die Trauerspiele: „Kaiser Heinrich IV." und „das Täubchen von Amsterdam", von H. Marggraff; „Cola Rienzi" von J. Mosen und „die Bettler" von S. Wiese. Aber auch diese mannigfaltige, mit Ernst und Feuer geleitete Zeitschrift, die außerdem viele tüchtige Abhandlungen mittheilte, scheiterte an der allgemeinen Indifferenz. Im Lustspiele versuchten sich außerordentlich Viele, ohne daß man den wahren Volkston getroffen hätte. Sie alle namhaft zu machen würde zu weit führen; es reicht hin, die bessern zu nennen. Aus der frühern Periode gehören hierher Fr. Kurländer, Clauren, P. A. Wolff, der talentvolle, aber im niedrigst komischen Genre sich bewegende J. v. Voß (s. d. a.) u. A. An umfassendem kom. Talente steht Raupach gegenwärtig allerdings oben an, auch fehlt es ihm nicht an glücklicher Erfindung und Charakteristik; aber das Menschenleben spiegelt sich in seinen Lustspielen nicht so, wie das ächte Lustspiel verlangt; seine Charaktere treiben sich unter und durch einander wie Masken auf einem Faschingsball, wobei jeder seinen Spaß haben und machen und Andre hinter's Licht führen will; Witz und Spaß sind nicht selten gut, aber etwas trocken, und wirken nie durch sich selbst, sondern durch die Darstellung kom. Schausp., die zu outriren wissen. Bauernfeld (s. d.) zeichnet sich besonders durch glückliche Anordnung und äußerst rapiden Dialog aus. Frau v. Weissenthurn (s. d.) gehört eigentlich einer frühern Zeit an, nimmt aber unter den neuern deutschen Lustspieldichtern einen achtenswerthen Rang ein. Hieher rechne man noch Deinhardstein (s. d.), auch im zartern Genre und in Künstlerdramen nicht unglücklich, den deutsch gemüthvollen v. Plötz, v. Elsholtz, G. A. v. Maltitz, K. Lebrun, Albini, Bäuerle (s. d. a.) u. A. Viele bearbeiteten ausländische Sujets mit besonderem Geschick, so daß die Spur des fremden Ursprungs fast verwischt wird: Töpfer (s. d.) und K. Blum (s. d.), letzterer zeichnete sich auch im burlesken Genre aus. Ihnen reihen sich an: Louis Schneider, Kettel, Castelli, Cosmar, Th. Hell, entweder mehr als Bearbeiter oder mehr als bloße Uebersetzer. Vor ihnen überschwemmte Angely, welcher geschickt genug war, franz. Sujets in die niedere berlinische Sphäre herabzuziehen, die Bühne mit seinen Stücken. Das franz. Vaudeville hat Angely auf der deutschen Bühne eingebürgert; ohne zu untersuchen, ob durch die Einführung dieses neuen Genre etwas gewonnen wurde, kann man doch nicht läugnen, daß das materielle Interesse der Bühnen wesentlich dadurch gefördert wurde. Auch v. Holtei, Karl Blum, Louis Schneider u. A. haben

das Vaudeville mit Glück gepflegt und ausgebreitet. In den deutschen Originallustspielen finden wir noch selten eine Spur von germanischer Innigkeit und Treuherzigkeit, noch weniger jene nationelle Färbung, wodurch Lessing's Minna von Barnhelm interessirt. Wir haben uns dem Princip der franz. Comödie zu genau angeschlossen oder begnügen uns mit dem bloßen Spaße, der Anecdote, Verkleidungsscenen u. s. w., während wir lieber aus den Engländern oder besser noch aus uns selbst schöpfen sollten. Die Umstände, welche das deutsche Lustspiel niederhalten, glauben wir schon genügend angedeutet zu haben; es kann gegen die eigenthümlich umzäunte Stellung der gesellschaftlichen Posten zu einander nicht aufkommen; wir haben nicht bloß eine Censur von Staatswegen, wir haben noch eine allgemein verbreitete Censur von Gesellschaftswegen und diese ist fast noch drückender und das frische Leben ertödtender als jene. Wir haben eine Menge conventionelle Regeln, Vorschriften und Bedenklichkeiten, so daß man wohl Goethe oder Shakspeare einen Cynismus, eine Zote hingehen läßt, aber die Hände über den Kopf zusammenschlägt, wenn ein junger Dichter nur an eine Derbheit anstreift; dieser, verlangt man, soll in Allem delicat und salonmäßig sein und doch beklagt man sich, daß nichts aufsteht, was Genie hat wie Shakspeare oder Göthe. Diese Gesellschaftsmänner und Weiber sind Opferer, welche über die vergeblichen Anstrengungen ihrer Opfer, sich zu befreien, höhnisch den Mund verziehen und ihnen gute Regeln ertheilen, wie sie sich mit Anstand der Gesellschaft zum Opfer bringen sollen. — Raimund (s. d.) muß hier noch vorzüglich genannt werden. Der ehrliche Hanswurst hat in Wien seit Prehauser immer eine wichtige Rolle gespielt und ist in etwas veredelter Form in jenen gutmüthigen Bedienten wieder zu Tage gekommen, die als eine Erfindung Ferdinand Raimund's zu betrachten sind. Das Buntscheckige und Feuerwerkartige der Bernardoniaden (s. d.), das Gemisch von Sinn und Unsinn, Lüge und Wahrheit, spießbürgerlicher Moral und dichterischer Phantasterei, bösen und guten Genien, Feen und Zauberern, Dämonen und Erdbewohnern, hat dem Geschmack der ungekünstelten, aber schaulustigen und naiven Wiener von jeher zugesagt. Diese Elemente, zum Theil auch die des alten Puppentheaters, erkennt man selbst in der Zauberflöte, ferner in Meisl's Zauber- und Spectakelstücken wieder. Raimund versetzte seine Stücke in diese an sich gesunde und ächt deutsche Sphäre. Seine Zusammenstellungen sind zwar barock, aber keineswegs ungestalt und sinnlos. Satyre auf menschliche Thorheiten und Laster ist vorhanden, aber sie ist gutmüthiger Natur und nie aufdringlich noch boshaft. Raimund zog die ersten Linien zu einem ächten Volksdrama,





einer phantastischen Comödie, wie sie Tieck in höherem, nur zu wenig bühnlichem Sinne angebaut hat; leider ging es mit diesem Genre, wie in Deutschland immer, wenn einer eine gute Erfindung gemacht hat; die besten Kräfte, aus Indolenz und Vornehmheit, bauen daran nicht weiter und untergeordnete benutzen die Erfindung und ziehen sie, die der Veredlung bedürfte, ganz in das Rohe und Gemeine herab, was sich von Hans Sachs bis auf Raimund herunter überall nachweisen läßt. So kam die wiener Zauberposse, nur in eine mehr bürgerliche Sphäre versetzt, erst in die Hände Nestroy's, sodann Schickh's, Hoppe's, Turteltaub's u. a., in denen sie sich ausgelebt zu haben scheint. — Ein ächtes deutsches Singspiel zu begründen, machte v. Holtei einige sehr glückliche Versuche, weniger im trag. als im kom. Genre; hierher ist auch noch der Text zum Freischützen von Fr. Kind zu zählen, der durch volksthümlichen Anklang nicht wenig dazu beigetragen hat, die Musik populär zu machen. — Nachdem wir so viel klassische, romantische, abenteuerliche und ungeheuerliche Richtungen auf der Bühne durchgemacht, vom erhabenen goethe'schen Faust, von Schiller's Wallenstein, Lessing's Nathan und Shakspeare's Hamlet an bis zum melodram. Greuel und zur gemeinsten Posse herab; nachdem wir die Engländer copirt, die Franzosen übersetzt, mit wiener Zauberpossen operirt haben; nachdem wir sogar Hunde, Seiltänzer und Kunstreiter auf die Bühne gebracht, endlich in der bloß bürgerlichen und conversationellen Richtung unser Heil versucht haben, wissen wir abermals nicht, woran wir sind, was wir dichten, was darstellen sollen und wonach das Publikum eigentlich begehrt; denn alle Richtungen sind so ziemlich erschöpft und abgelebt. In der letzten Zeit zeigte man sich geneigter, Debütstücke neu auftretender Dramendichter dem Publikum vorzuführen: man führte in Düsseldorf Firmenich's Trauerspiel „Clotilda Montalvi", in Berlin und anderwärts Rellstab's (s. d.) Dramen „die Venetianer" und „Eugen Aram", Gutzkow's (s. d.) „Richard Savage" an mehreren Orten, in Dresden Mosen's „Kaiser Otto", in Leipzig Marbach's „Manfred", in Wien Kuffner's „Maltheser" und „weiße Rose" und in Prag neue Stücke von Egon Ebert, Gerle und Uffo Horn nicht ohne den Beifall des Publikums und der Kritik auf; doch ist damit noch keine Wiedergeburt der Bühne aus sich und dem Volke heraus prophezeit; diese Aufführungsversuche stehen zu vereinzelt, um daraus einen weitern Schluß machen zu können, Gutzkow's Freunde freilich datiren vom Richard Savage, der doch nach aller Unpartheiischen Meinung mehr ein geistreiches Literatendrama, als ein Volksdrama ist, eine neue Aera der

dram. Poesie. Große tüchtige Leidenschaften, geschichtliche Hintergründe, stark markirte Charaktere, jene Flammen des Dramas, welche in das Volk schlagen, sollte man uns vorführen; Schiller hat dafür den Weg vorgezeichnet, Mosen ist ihn gegangen, die vornehme Kritik, sagt man, suchte ihn zu unterminiren; in der Posse ertragen wir Alles, der Possenschreiber darf sich Alles, selbst das Unnatürlichste, das Unsittlichste erlauben, über ihm fühlt sich das Parterre erhaben, er ist nur des Parterres Spaßmacher, wie Bajazzo auf dem Seile; mit dem Tragödieendichter, der Höheres erstrebt, concurrirt Jeder im Parterre, Jeder, wenn er nur wollte, würde es eben so gut, wahrscheinlich besser machen, ihm sieht man auf die Finger, Alles bekrittelt ihn, Alles weist ihn zurecht. Allerdings ist es wahr, daß die meisten unsrer neuern Tragödien zu lyrisch gehalten sind, was besonders der Natürlichkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs schadet. Der Geschmack des Publikums neigt sich im Ganzen dem Sentimentalen zu; aber der Sentimentalität kann man nicht eifrig genug den Krieg erklären. Sentimentalität ist nur ein krankhaft verbildetes Gefühl, wogegen etwas Herzkräftiges, Starkes und Gesundes nicht aufkommen kann. Prickelnde und folternde Stoffe, mit sentimentalen und pseudomoralischen Zwischengeflechten und Ausgängen, wie Raupach's „Schule des Lebens" oder Halm's „Griseldis" ziehen noch unter den ernsteren Stücken das größere Publikum an. Aber man wird dieser Modestoffe bald eben so überdrüssig sein, wie man es der Schicksalstragodieen geworden. Die Neigung der Bühnendirectionen und Schausp. wendet sich den Conversationsstücken zu; wir haben aber schon so übermäßig viel Conversation außerhalb der Bühne, daß man sie auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, nicht so ausschließlich pflegen sollte; für die Poesie ist damit gar nichts gewonnen. Früher hörte man noch auf die Stimme der Kritik; Lessing, Schiller, Goethe, regulirten die Bühne; jetzt verhallt auch ihre Stimme spurlos. Leider muß man zugestehen, daß sich die Kritik selbst vor den Augen der Künstler entwürdigt und ehrlos gemacht hat, nämlich die Kritik der Tagesblätter, die so höchst selten von wirklich verständigen, kenntnißreichen, sittlich basirten Männern geleitet werden, denen es um das Gedeihen der Kunst Ernst wäre. Die ernstere Richtung der Kritik dagegen stellte sich in letzter Zeit in eine so starre Opposition gegen die Bühne, daß sie dieselbe gänzlich aufzugeben rieth, ja in vielen der geistig belebtesten Gesellschaftskreisen gehörte diese Ansicht zum guten Ton, und manche Kritiker ersten Ranges, wie Tieck, schienen wenigstens matt zu werden. Wir wissen nicht, ob die Angriffe auf die Trägheit der Regisseure, wenn es darauf ankommt, neue Stücke zu mustern und zu





prüfen, gegründet seien; wenn aber nur die Hälfte von dem, was in dieser Hinsicht Lewald (s. d.), ein mit den Bühnenverhältnissen wohl vertrauter Mann, den Regisseuren und Directoren vorwirft, wahr sein sollte (vergl. den Artikel „In Scene Setzen" in Lewald's allgemeiner Theaterrevue, 3. Jahrgang), so müßte man dies Verfahren unverantwortlich nennen. Jedenfalls tragen die Bühnendirectionen nicht allein die Schuld an den Mängeln, die man rügt, sondern auch das Publikum, das seine naive Empfänglichkeit für Humor, dram. Kraft und markirte Charakteristik immer mehr verloren hat, und die allgemeinen gegen Kunstinteressen gleichgültig stimmenden Zeitverhältnisse. Es ist aber edler, dem Strom entgegen zu arbeiten, als mit ihm zu schwimmen. Man sagt uns wohl, classische Dramen werden wenig besucht, aber man vergißt, uns auch zu sagen, daß sie in der Regel mangelhaft und ohne alle Liebe dargestellt werden. Wir führen hier die Worte eines ernst mit der Kunst es meinenden Kritikers an: „die Kunst ist, wo sie gesunken, nur durch die Künstler gesunken; wie denn die Verderbniß eines Volkes, einer Kunst, einer ganzen Zeit nur von denen ausgehen kann, welchen die Obhut des Volks, der Zeit, der Kunst anvertraut ist; denn nichts ist bildsamer und verbildsamer als das Volk, und es haben diejenigen eine schwere Verantwortung auf sich geladen, in deren Händen die Mittel lagen, den Geschmack, die Sitte, die Tugend des Volkes rein zu erhalten, zu nähren und aufzubauen, die aber diese Mittel gemißbraucht, um den Geschmack zu verderben, die Sitte zu untergraben und der Tugend öffentlich Hohn zu sprechen. Die Kunst muß mit Leidenschaft, ja mit Aufopferung betrieben werden; eine allzu idealistische Richtung ihrer Pflege schadet bei weitem weniger, als der gänzliche Mangel daran. Ist aber der Kunstgeschmack eines Volkes erst bis zu einem gewissen Grade verdorben, dann freilich wird der Verfall bemerkbarer, schneller, unaufhaltsamer und die Möglichkeit einer Heilung zweifelhafter." Die Einseitigkeit, womit Oper und Ballet das recitirende Drama fast überall überwuchert haben, hat der poet. Weihe der Bühne wesentlich geschadet. Freilich hat seit Weber auch die Productivität für dram. Musik in Deutschland sehr abgenommen, eine Folge der Privilegien, mit denen man die ital. und franz. Opernmusik überschüttet. Nicht einmal das Eigenthumsrecht an ihren Producten ist den deutschen Bühnendichtern verbürgt, obgleich Preußen dazu einige ruhmvolle Schritte gethan hat (s. Eigenthumsrecht). Mit Zittern und Zagen, von vornherein verzweifelnd, schickt der junge dram. Dichter sein Manuscript bei den Bühnen ein, nicht wie einer, der den Bühnen einen Gefallen thun will, sondern wie einer, der um eine Gunst bettelt. Ist dieses Verhältniß ein wür-

diges, dieser Zustand ein für die Bühnen selbst gedeihlicher? Im Gegentheil, man sollte den dram. Dichtern halbenwegs entgegenkommen, ohne Neues kann man doch einmal nicht auf die Dauer mit Ehren bestehen; das Neue, sagt Lewald, ist für die Bühne das einzige Lebenselement, das allein, was die regste Wechselwirkung zwischen Publikum und Künstler zu erhalten im Stande ist. — Man sagt nicht, daß es an guten darstellenden Kräften fehle; es fehlt selbst hier und da an gutem Willen nicht. Doch wird der Mangel an Darstellern für heroische Rollen, besonders unter den Frauen, mehr und mehr fühlbar, und für Rollen, wie Lady Macbeth, gibt es gegenwärtig in ganz Deutschland höchstens drei oder vier geeignete Darstellerinnen, unter denen Sophie Schröder schon zu den Veteranen gehört. Man beschäftigt die jungen Talente zu wenig in classischen Stücken, so daß sich Alles immer mehr verflacht. Dagegen hat man einen wahrhaften Ueberfluß an Darstellerinnen für das naive und sentimentale Fach, und unter den Männern an Darstellern für das sentimentale oder lebemännische Conversationsfach. Jeder will jetzt eine s. g. dankbare oder gar eine liebenswürdige schmachtende Rolle zugetheilt haben; aber wie Iffland sagt: es gibt keine undankbare Rolle, und wie man hinzusetzen darf, auch keine unliebenswürdige, weder Lady Macbeth, noch der Mohr im Fiesco, noch Shylock, noch Richard III., noch Marinelli sind unliebenswürdig; sie sind zugleich die Prüfsteine einer ächten Künstlerin, eines ächten Künstlers; bei der Darstellung s. g. liebenswürdiger oder dankbarer Rollen, die sich halb von selbst spielen, gilt der Beifall eben so oft der Rolle als der Darstellung; wer sich mit solchem Beifall begnügt, hat auf die Ehre, Künstler genannt zu werden, keinen Anspruch. Nicht die Rolle soll einen Triumph feiern über den Künstler, sondern der Künstler über die Rolle. An Komikern ist allerdings kein Mangel, aber sie sind in der Regel zu wenig geschult und von wahrer Kunstbildung ist bei ihnen selten die Rede. Es fehlt der durchdringende iffland'sche Geist, der sie zusammenhielte; jeder sucht möglichst auf eigene Hand zu spielen. Dazu ist der Enthusiasmus für ihre Kunst als Kunst bei unsern Schausp. furchtbar im Abnehmen; wir haben oben angeführt, daß ein deutscher Schausp. zu einer Zeit, auf deren angebliche Rohheit wir vornehm herabsehen, den Wahlspruch hatte, das Theater sei so heilig als die Kirche; jetzt betrachtet man die Bühne nur als ein nothwendiges Existenzmittel. Mit welchem Enthusiasmus betrieben die Schausp. von ehemals ihre Kunst, selbst die herumziehenden Truppen. So erzählt Costenoble von einem Schausp. Wolf bei der Boutenop'schen Truppe, der früher auf Universitäten gewesen war und classische Bildung





hatte, daß er als Franz Moor so vortrefflich gewesen sei wie Iffland und Devrient; er habe aber auch wie todt dagelegen, wenn die Räuber ihn zum Gericht fortschleppten und wohl fünf Minuten gebraucht, ehe er sich erholte und besann, daß Alles nur Darstellung gewesen, so hatte er sich, bei vollkommener Beherrschung seines darzustellenden Charakters, selbst in Täuschung gesetzt. Und wie viele oder wie wenige gibt es unter den jetzigen Schausp.n, die sich zu ihrer Fortbildung mit Aesthetik und Theorie ihrer Kunst beschäftigen und von der laufenden dram. Literatur wie von den dramaturgischen Schriften Kenntniß nehmen? Die bloße Journalbildung will hier nicht ausreichen und schadet durch die vielen Irrthümer, mit denen sie geschwängert ist, mehr, als sie durch die wenigen Wahrheiten, die sie in Umlauf setzt, dem Schausp. nützt. Ein Hauptfehler unsrer Schauspieler ist hauptsächlich der, daß kein eigentlicher Wetteifer unter ihnen stattfindet, daß Keiner von dem Andern lernen, Keiner den Andern anerkennen und auf sich influiren lassen will; denn die Selbstüberschätzungsmanie hat gerade unter den mittelmäßigen Talenten zum Entsetzen überhandgenommen; sie bekritteln und bemäkeln eher einen großen Künstler, der, ein weißer Rabe, unter sie tritt, als daß sie sich ihn zum Muster nähmen. — Unter den deutschen Theatern besitzt das Hofburgtheater in Wien den unschätzbaren Vortheil, daß seine Mitglieder nur der Gattung des recitirenden Dramas angehörten, daher wird das höhere Drama auf dem Hofburgtheater auf eine sehr würdige Weise repräsentirt und der Geschmack des Publikums rein und lauter erhalten. Die Censur von Staatswegen möchte hier hemmend wirken, dagegen ist die Censur von Gesellschaftswegen weniger streng als an andern Orten. Conversationsstücke werden hier besonders vortrefflich dargestellt. Vom Hofburgtheater in Wien nahmen Talente wie Grillparzer und Halm ihren Aufflug; dem Hofburgtheater gehörte Sophie Schröder und Sophie Müller an; jetzt glänzen an ihm noch Sterne, zum Theil von erster Größe, wie Anschütz, La Roche, Löwe, Marr, Fichtner und Frau, Julie Rettich, die Müller, Peche u A. Das Leopoldstädter, noch zu Raymunds Zeiten in Deutschland das vorzüglichste und einzige Volkstheater, verliert sich immer mehr in Unbedeutendheit. Eduard Devrient, in seinen Briefen aus Paris, versichert, daß es noch im J. 1823 viele Talente des ersten Ranges vereint habe, es sei das einzige gewesen, welches mit dem pariser Théâtre des variétés habe wetteifern dürfen; wenn auch nicht an Feinheit und eleganter Gewandtheit, doch um so mehr an inniger, ahnungsreicher Gemüthlichkeit und an poet. Elementen. — Das münchner Hoftheater hat ein vortreffliches Ensemble, das classische recitirende Drama wird auf

ihm von Eßlair, den beiden Dahn, Jost, Schenk, Mad. Fries, Mad. Hölken in höchst gediegener Weise vertreten. Es ist bekannt, wie vortrefflich der Intendant, Herr v. Küstner, ehemals das leipziger Theater, freilich mit pecuniären Aufopferungen geleitet hatte. In Frankfurt glänzen der talentvolle Becker, Meck, Weidner, die durch die Naivetät ihrer Darstellungen ausgezeichnete Lindner u. Mad. Frühauf; Carlsruhe besitzt die Neumann-Haizinger, Demmer und Dessoir; Cassel den talentvollen Quanter, Bolzmann und Mad. Beurmann; Stuttgart Moritz, Dem. Stubenrauch und die in jüngster Zeit zu großem Ruf gelangten Döring; Weimar hat unendlich viel von seinem alten Glanze verloren, eben so Breslau, dem seine besten Kräfte durch fordauernden Directionswechsel entzogen wurden; Dresden zeichnet sich durch ein innig in die Intentionen der Dichtungen eingehendes Ensemble aus und hat, auch nach dem Verluste des trefflichen Weimar, geistreiche Kräfte an Pauli, Emil Devrient, Porth, Heckscher u. s. w. Leipzig verliert seine besten Kräfte im recitirenden Drama in der Regel bald an Hoftheater, so Rott und Schenk, ist aber durch treffliche Komiker bemerkenswerth und hat an Mad. Dessoir eine Schauspielerin, welche sich den besten deutschen Darstellerinnen der Gegenwart würdig anreiht, auch Reger und Lortzing sind sehr beachtenswerth; in Braunschweig glänzen Kettel und die treffliche Mad. Schütz; auch Hamburg bietet ein gutes Ensemble und in dem Veteranen Schmidt, Baison u. der Enghaus vortreffliche Darsteller; das vielgestaltigste Leben entwickelt das berliner Hoftheater, man sieht hier die gewöhnlichste Posse wie die erhabenste Tragödie mit derselben Liebe und demselben Feuer, die indeß etwas Ungeniertes haben, dargestellt; die Darstellungen auf dieser Bühne zeichnen sich immer noch durch eine gewisse Keckheit und einen Schwung vortheilhaft aus, als ob sie noch unter den Einflüssen Iffland's, Fleck's, Lemm's, Wolff's und Ludwig Devrient's ständen; indeß sind bereits viele aus der alten Schule heimgegangen, die wahren und ächten Menschendarsteller, so daß hier und da in den Darstellungen schon jene Farben und Nuancen fehlen, welche früher zur Vollkommenheit des Gesammtbildes so wesentlich beitrugen. Die berliner Bühne hat seit 10 oder 15 Jahren empfindlichere Verluste erlitten, als irgend eine andere in Deutschland, und Wolff, Lemm, Devrient, Stich, Beschort, Rebenstein, Lombard und Krüger konnten von Seydelmann und Rott allein unmöglich ganz ersetzt werden. Diesen reihen sich an: Wauer, Eduard Devrient, Stawinsky, Grua, Weiß u. A. In Bezug auf das weibliche Personal steht Berlin noch immer oben an; es besitzt die beiden Ehrensäulen der Tragödie, Crelinger-Stich und Wolff, auch in Conversa-

tionsstücken vortrefflich, Fräulein von Hagn, voll süddeutscher Naivetät und kecker Grazie und die jungen Talente, Bertha und Clara Stich. Possenhafte Lustspiele, besonders die Raupach'schen, kann man nirgends drastischer dargestellt sehen, als in Berlin; dagegen hat die königstädt. Bühne, obgleich sie zu Zeiten gute Komiker besaß, den von ihr gehegten Erwartungen nicht entsprochen; ein Volkstheater läßt sich nicht errichten, es muß sich von selbst bilden. — Daß es an guten darstellenden Kräften nicht fehlt, wird sich aus dieser nicht einmal vollständigen Uebersicht herausstellen; es kommt nun Alles darauf an, sie zu einem großen Zweck zu benutzen, zur Förderung und Verkörperung mitlebender dram. Poesie selbst, und für diesen Zweck das Publikum selbst zu gewinnen und hinzureißen; denn ohne die innige Wechselwirkung zwischen Dichtern, Darstellern und Publikum hat jede Bühne etwas Mumienartiges. Kunstenthusiasmus von Seiten der Bühnenvorstände dürfte zur Erreichung dieses Zwecks das geeignetste Mittel sein.

Vergl.: Binder „das Theater in seiner Entstehung" u. s. w. „Chronologie des deutschen Theaters", 1775 (von Schmid). Flögel, K. E., „Geschichte der kom. Literatur" (4r. Bd.). Gervinus „Geschichte der poet. Nationalliteratur der Deutschen" (Bd. II. S. 355 ff. u. Bd. III. S. 416 ff.). Gottsched „Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dram. Dichtkunst", 1757. Schlegel, A. W. „Ueber dram. Kunst und Literatur." „Tableau der deutschen Schaubühne" von H. Marggraff, in Mundt's Dioskuren, Bd. II.: „Ueber den Verfall des deutschen Theaters", von Gans, im Zodiacus (October, 1835); die Specialgeschichten der Theater zu Wien, Leipzig, Düsseldorf, Hamburg, von Lewald, Blümner, Küstner, Grabbe, Fuchs, Schütze; die verschiedenen Almanache von Iffland, Klingemann, F. L. Schmidt, Reichard, den gothaischen Theaterkalender von 1775—1800 (sehr wichtig); die Taschenbücher für die mannheimer Hofbühne; Brockhaus Conversationslexicon; Lewald's allgemeine Theaterrevue; Wienbarg: „Die Dramatiker der Jetztzeit"; Köchy: „Ueber die deutsche Bühne" u. s. w. Alsdann alle einzelnen Städtegeschichten und die auf die äußere Gestaltung des Theaters sich beziehenden Artikel in diesem Werke selbst. (H. M.)

**Deutsche Musik**, s. Oper *).

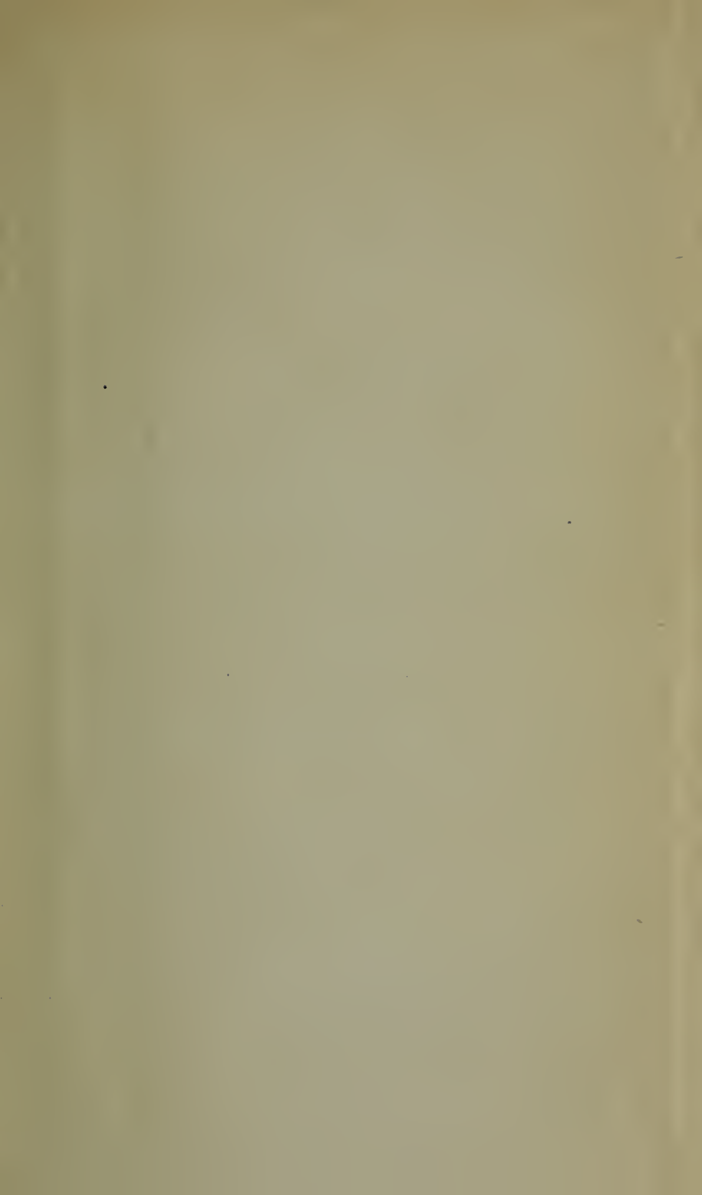
---

*) So mächtig auch die Anregung ist, dem vorzugsweise großartigen und tiefen Charakter unserer vaterländischen Musik hier in seiner Entwickelung zu folgen, so halten wir es doch für zweckmäßiger, die Oper aller Länder als Ein Ganzes zu betrachten und die nationelle Verschiedenheit ihres Gehaltes und ihrer Gestalt dort zu bespre-

**Devise,** wörtlich: Wahlspruch, Sinnspruch, Sinnbild. In der Geschichte des franz. Theaters hat die Devise eine eigenthümliche Bedeutung. Als das Théâtre de la Foire (der Ursprung der jetzigen Opera Comique in Paris) anfing, durch regelmäßige Stücke und tüchtige Schausp. dem Théâtre français und der Comedie italienne gefährlich zu werden, gelang es diesen privigelirten Instituten ein königl. Verbot zu erlangen, nach welchem es den Schausp.n des Théâtre de la Foire untersagt wurde, die beliebten Lieder nach bekannten Melodien zu singen; diese suchten sich damit zu helfen, daß eine D., d. h. eine große weiße Tafel über der Bühne erschien, auf welcher die Worte des Liedes deutlich geschrieben waren. Während das Publikum dies las, spielte das Orcher die Melodie und die Schausp. gesticulirten, als ob sie sängen. Diese Neuerung fand Beifall und die großen Theater gaben endlich nach, da sie sahen, daß sie durch dieses Mittel dem Nebenbuhler nur um so größern Zulauf brachten. In der Ausgabe des Théâtre de la Foire von 1721 finden sich auf den Bildern diese D. häufig dargestellt. (L. S.)

---

chen. Wir werden also die charakteristische Eigenthümlichkeit einzelner Völker nur dann bei Erwähnung dieser Völker besprechen, wenn sie sich zum selbstständigen dram. Kunstwerke: zur Oper nicht emporgeschwungen hat, wie z. B. bei den Chinesen.








[illegible] BÜHNE DES RED BULL THEATERS
ZU LONDON IM JAHRE 1600



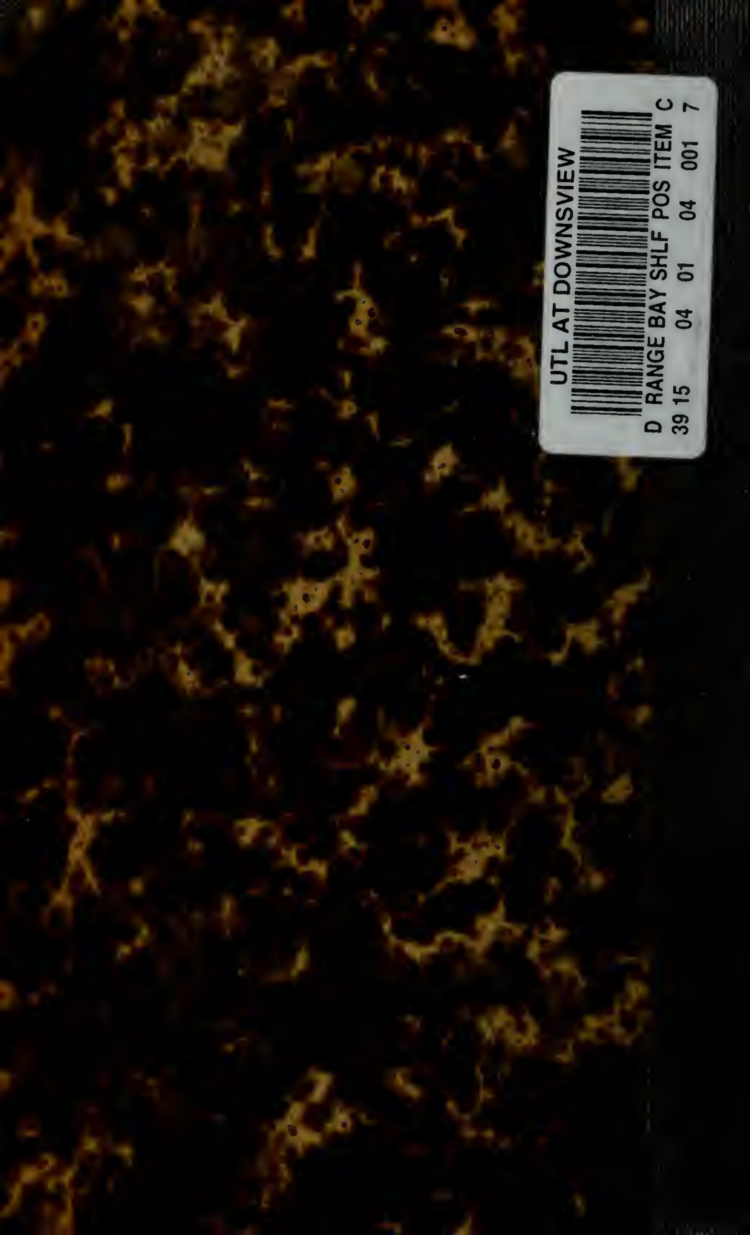


DAS THEATER IM HÔTEL DE BOURGOGNE. 1630.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 04 01 04 001 7